PAMIĘTNIK LITERACKI.

PAMIĘTNIK LITERACKI

CZASOPISMO KWARTALNE

POŚWIĘCONE HISTORYI I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ
WYDAWANE PRZEZ TOWARZ. LIT. IM. ADAMA MICKIEWICZA

POD REDAKCYĄ

WIKTORA HAHNA.

ROCZNIK XVI.

WE LWOWIE, 1918.
DRUKARNIA POLSKA — ULICA CHORĄŻCZYZNY L. 31.

KOMITET REDAKCYJNY:

Wilhelm Bruchnalski, *Józef Kallenbach,*
Bronisław Gubrynowicz, *Jan Kasprowicz,*
Konstanty Wojciechowski.

SPIS RZECZY.

Spis ocenionych książek, rozpraw i artykułów.

Spis współpracowników.

(Liczby umieszczone obok nazwisk oznaczają strony).

Dr. HENRYK ŻYCZYŃSKI.

Badania nad historyą estetyki i teoryi literatury w Polsce.

I.

Estetyka Pamiętnika Warszawskiego.
(1815—1822).

WSTĘP.

Zadaniem pracy jest rozpatrzenie i ocena dorobku, jaki w dziedzinie estetyki przyniósł *Pamiętnik Warszawski*, wychodzący pod redakcyą Bentkowskiego w czasie od roku 1815 do 1821 włącznie.

Ten przeciąg czasu, ze względu na wybitnie przejściowy charakter okresu, zasługuje najbardziej na uwagę, oraz przez swoją rozmaitość różne skądinąd momenty spaja i łączy w jeden obraz, dający miarę przełomu.

W innych warunkach ujęcie całości takiego wydawnictwa z jednego punktu widzenia nie byłoby umiejętnem traktowaniem przedmiotu, lecz nadawałoby się raczej na jakąś rozprawkę natury informacyjnej. Dlatego też nie można mówić specyalnie o estetyce *Ateneum* Chmielowskiego, lub *Biblioteki Warszawskiej*, gdyż wyrażone w nich poglądy poza formalną przynależnością nie mają wewnętrznego węzła, któryby je spajał w organiczną całość. Inaczej się rzecz ma z estetycznemi teoryami *Pamiętnika Warszawskiego*. Wskutek wyjątkowych okoliczności i wydawnictwo samo wybija się na czoło ówczesnego ruchu umysłowego i poszczególne jego artykuły, jako momenty, znamienne dla epoki przełomu, schodzą się z sobą wszystkie na jednej platformie.

Wobec tego *Pamiętnik Warszawski*, wzięty sam w sobie, w oderwaniu od epoki, której dokument stanowi, mozaika różnorodnych żywiołów i prądów, dopuszcza systematyczne, z umiejętnych punktów widzenia przedsiębrane traktowanie, o ile się uwzględnia jego ścisły związek z epoką.

W bliższem sformułowaniu zadaniem naszem jest historyczno-krytyczne rozpatrzenie estetycznych teoryi polskich, opublikowanych na łamach *Pamiętnika Warszawskiego*. Punkt widzenia historyczny dotyczy genezy poszczególnych poglądów i ich rozwoju. Geneza stanowi wynik czynników zewnętrznych i wewnętrznych; do czynników zewnętrznych należą wpływy obce, gdy tymczasem czynnikami wewnętrznymi są swoiste potrzeby i dążenia, które normują rolę wpływów obcych, dokonywając wśród nich wyboru, modyfikując ich pierwotny kształt i określając stopień zależności. Punkt widzenia krytyczny dotyczy głównie oceny ustalenia pewnego historycznego, a nie absolutnego waloru poglądów i pojęć. Negatywnie sformułowane to zadanie polega na tem, by unikać polemiki, bo logiczne zbijanie pewnych poglądów byłoby szukaniem łatwych tryumfów. Ocena w pracy historycznej musi się opierać na kryteryach wewnętrznych, tkwiących w istocie rzeczy i ogranicza się do rozstrzygnięcia, czy dana teorya podpada pod ścisłe pojęcie estetyki.

Zadanie ostatnie zmusza nas rozszerzyć zakres metody i ustalić wpierw pewne teoretyczne punkty widzenia, zdolne od razu zwrócić badanie na tory właściwe.

Cały szereg trudności wymaga takiego ustalenia założeń teoretycznych. Powstaje bowiem pytanie, jakie rzeczy należy wciągać w zakres rozważań? Czy wszelka dyskusya o pięknie i o sztuce zasługuje na miano estetyki, czy tylko poglądy i zdania głębsze, a w takim razie, co decyduje o głębi pewnego poglądu i jego charakterze prawdziwie estetycznym? A dalej, czy pod pojęcie estetyki podpadają tylko rozważania ogólniejsze, traktujące o pięknie i o sztuce wogóle, a nie o pewnem dziele sztuki indywidualnem, co czyni t. zw. krytyka artystyczna?

Ustalenie tych założeń nie należy do rzeczy łatwych; trudno bowiem zdefiniować pojęcie estetyki w sposób wolny od zarzutu. Ogólnie tylko można powiedzieć, że estetyka jest samowiedzą piękna, próbą refleksyjnego opanowania dziedziny przeżyć estetycznych; w tym charakterze zjawia się ona późno po sztuce i nigdy jej nie wyprzedza, refleksya bowiem dopiero wówczas się budzi, gdy twórczość dobiega do końca i zaczyna przechodzić powoli w stadyum rozkładu, zdezoryentowana na punkcie dróg i celów. W ten sposób powstał system estetyczny Arystotelesa, który stanowi równocześnie sformułowanie i likwidacyę sztuki greckiej, podobnie jak poetyka Boileau'a stanowi zamknięcie stylu Ludwika XIV.

Pierwszym więc warunkiem estetyki rzetelnej będzie jej stanowisko wobec sztuki „ex post"; estetyka nie kszałtuje nowych ideałów piękna, lecz usiłuje zdać sobie sprawę z ideałów, które przejawiają się w pewnej już istniejącej sztuce.

Warunkiem drugim estetyki będzie pewien jej charakter ogólny, pewna wszechstronność. Na tej podstawie wyróżnia Stein zasadę estetyczną i teorem:

Zazada jest estetyczną, o ile się stosuje nie tylko do jednego rodzaju sztuki; jeżli bowiem da się ona stosować do jednego tylko rodzaju sztuki, musi się ją nazwać technicznym teoremem sztuki [1]).

Krótko mówiąc, zasada estetyczna streszcza w sobie właściwosci, wydedukowane z istniejącego stanu rzeczy, pozostaje w związku z wszystkimi czynnikami kulturalnymi epoki i zawsze jest wolną od znamion dowolności. Jeżli więc pewien pogląd w rzeczach piękna i sztuki czyni zadość wymienionym warunkom, przysługuje mu względny walor zasady estetycznej, oceniany z historycznego punktu widzenia, poza tem nie obowiązują go miary absolutne, ani kryterya powszechności.

Dystynkcyę taką można przeprowadzić i na innej jeszcze podstawie. Historyk estetyki, Schasler, mając głównie na oku związek estetyki z filozofią, wyróżnił obok estetyki istotnej pewnego rodzaju filozofię popularną, czyli t. zw. niefilozoficzny, nieścisły sposób traktowania zagadnień filozoficznych:

Filozofia popularna jest po prostu szczególnym i niefilozoficznym sposobem przerabiania wyników filozofii właściwej na użytek niejako codzienny, dla świadomości zwykłej. Jej więc charakter okazuje pod względem zewnętrznym brak systemu, pod względem zaś wewnętrznym brak metody [2]).

Dla uzupełnienia dystynkcyi Schaslera należy zaznaczyć, że obowiązuje ona zawsze, bez względu na to, jak pojmujemy bliższą naturę stosunku, w jakim estetyka pozostaje do filozofii. W wielu bowiem przypadkach wzajemne ich pokrewieństwo można sprowadzić do jednego, wspólnego źródła, bez potrzeby przypuszczania wzajemnej współzależności i oddziaływania. Tak miała się rzecz z estetyką Boileau'a, która ze względu na przewagę rozumu i postulaty jasności schodziła się w punktach zasadniczych z filozofią Kartezyańską. Jak jednak wykazał Stein przy pomocy całego szeregu faktów, był to związek raczej pośredniej, niż bezpo-

---

[1]) Ein Prinzip ist ästhetisch, insofern es nicht nur auf eine Kunstart anwendbar ist; während es in dem Falle der Anwendbarkeit auf nur eine Kunstart ein technisches Kunsttheorem genannt werden müsste. H. Stein: *Entstehung der Aesthetik*, s. 60.

[2]) Die Popularphilosophie ist lediglich eine besondere und zwar unphilosophische Weise, die Ergebnisse der eigentlichen Philosophie für das gewöhnliche Bewusstsein zu verarbeiten und gleichsam mundrecht zu machen. Ihr Charakter ist daher äusserlich Mangel an System und innerlich Mangel an Methode... T. I, s. 345.

średniej zależności, a przekonanie o istnieniu bezpośredniego wpływu było mylnem przesądzeniem sprawy.

Z istoty więc estetyki wypływa tylko pewna jej równoległość w stosunku do filozofii, a jak poucza nas historya estetyki, najbardziej korzystny dla niej jest taki związek, gdy ona się od filozofii zbyt nie uzależnia, ani też zbytnio wpływom jej nie ulega.

Obie skrajności grożą estetyce równem niebezpieczeństwem; w przypadku pierwszym przechodzi ona, jak to się rzecz miała we Francyi, w wyłączną teoryę techniki; w przypadku drugim, uniesiona, jak w Niemczech, zbytnią spekulacyą, traci z przed oczu właściwy przedmiot, podstawia w jego miejsce własną fikcyę i interpretuje rzeczy, którym na zewnątrz nic nie odpowiada. Właściwą miarę zdołała zachować jedynie estetyka angielska, skutkiem czego też estetyka czasów naszych stanowi nawiązanie do jej tradycyi.

Kwestya druga, o ile krytyka artystyczna zasługuje na uwzględnienie w dziejach estetyki, nie sprawia nadzwyczajnych trudności. W czasach nowszych obie dziedziny są od siebie odgraniczone w sposób wyraźny i zdecydowany, czego nie można powiedzieć np. o poetyce Boileau'a. Poza tem u pewnych krytyków dochodzą do wyrazu oryginalne zasady i teoretyczne punkty widzenia, które wywierają wielki wpływ na ogólną teoryę piękności. Tak rzecz się miała z Lessingem, którego dzieło *Hamburgische Dramaturgie* jest właściwie krytyką, a jednak zajmuje w dziejach estetyki wcale poczesne miejsce.

Kierując się sformułowanymi punktami widzenia w naszej pracy, wciągniemy w zakres rozważań wszystkie poglądy i zdania, wypowiedziane o sztuce i pięknie na łamach *Pamiętnika Warszawskiego*, bez względu na ich wewnętrzną wartość.

Ten materyał, wzięty pod uwagę w swych najbardziej zasadniczych i charakterystycznych punktach, winien się stać następnie przedmiotem szczegółowej analizy i studyum porównawczego.

Dopiero bowiem po zbadaniu ich genezy i ustaleniu stopnia oryginalności będzie można orzec, o ile przysługuje im miano estetyki w ścisłem słowa tego znaczeniu.

Odpowiednio do takiej natury zagadnienia nasuwa się następujący plan rozprawy:

Część pierwsza zajmie się rekonstrukcyą tła, skreśli ówczesny stan umysłowy i poda krótki przebieg rozwoju pojęć estetycznych na Zachodzie.

Część druga zajmie się szczegółową analizą poglądów estetycznych *Pamiętnika*.

Część trzecia wreszcie ujmie uzyskane wyniki w postać wniosków ogólniejszych.

CZĘŚĆ I.

I.

TŁO KULTURALNE.

Okres Stanisławowski nosi w dziejach polskiej literatuty nazwę epoki jej odrodzenia. Ze względu na swą treść stanowi ona niewolę polskiego ducha i kultury narodowej, niewolę, która w stosunku do przeszłości, jako zgotowana ciemnotą i zdziczeniem czasów saskich, stanowi konieczność dziejową, w stosunku zaś do przyszłości okazała się dobrą szkołą, przygotowując grunt pod dalszy rozwój.

Należy jednak pamiętać, że wpływ francuski występuje u nas nie jako moda, lecz jako styl, jako zjawisko, sięgające podłożem przyczynowem w głąb narodowej struktury psychicznej. Wpływ francuski działa więc na polską kulturę, jako pewien ściśle określony sposób myślenia i odczuwania. Jeżli więc uderza nas u poetów stanisławowskich lekkość, swoboda i dystyngowany wdzięk pióra, a wyrafinowanie i subtelność w treści, nie wynika stąd jeszcze wcale, by poeci ci pisali z kodeksem w ręku, ściśle wedle recepty prawodawców piękna.

Swoboda, z jaką piórem włada Krasicki, wytworność i elegancya, jaka cechuje wiersz Trembeckiego, z cynizmem granicząca szczerość Węgierskiego, świadczą wymownie, że podobny sposób myślenia i pisania odpowiada ich naturze, że taka właśnie forma leży na linii ich indywidualności, określonej przez czas i warunki rozwoju.

Dlatego też duch estetyczny tego czasu został ujęty w system *Sztuki Rymotwórczej* Dmochowskiego nie prędzej, aż pseudoklasycyzm nie począł wykazywać na naszym gruncie pierwszych znamion uwiądu starczego.

Nie może więc być rzeczą przypadku, że francuszczyzna w Polsce XVIII wieku odegrała rolę tak bardzo wybitną i że przychodzi do nas wówczas, gdy na Zachodzie poczęto już w sposób gorączkowy emancypować się z pod zależności.

Powód, dla którego klasycyzm francuski XVII wieku stał się modą panującą Europy, tkwi w tem, iż duch jego zgadzał się z dążeniami innych państw w kierunku utwierdzenia silnie uorganizowanej jedności państwowej.

Analogia stosunków do zadań Francyi z czasów Ludwika XIV występuje w Polsce dopiero we wieku XVIII. Chodziło bowiem o to, by położyć kres panującej anarchii i na gruzach ze zdziczeniem graniczącej wybujałości indywidualizmu utworzyć jednolite, silnie ukonstytuowane państwo. Zgodność tej tendencyi tłumaczy, dlaczego duch francuski mógł u nas zastąpić na pewien czas pierwiastki rodzime.

Pod względem czysto artystycznym panowanie francuskiego smaku posiada naturalne umotywowanie w odskoku, jaki stanowi on w stosunku do zdziczałej kultury czasów saskich. Działa więc tu siła kontrastu, dzięki której wytworna, elegancyi pełna poezya francuska, odbijając jaskrawo od rubasznej i panegirycznej poezyi polskiej, działa na umysły w sposób prawdziwie fascynujący, budzi podziw i staje się przedmiotem bezkrytycznego kultu.

W zetknięciu się z tą wyrafinowaną cywilizacyą budziła się świadomość i pogarda dla wszystkiego, czem narastała nasza struktura psychiczna w dobie upadku oświaty i obyczajów; nowy prąd począł się wdrążać niejako w krew i kości narodu, stawał się jego drugą naturą.

Obok daleko idących analogii klasycyzm francuski wykazuje na gruncie polskim poważne różnice i przybiera cechy swoiste, stanowiące wynik odmiennych warunków rozwoju. Ewolucya klasycyzmu we Francyi przeszła dwie fazy.

Treść okresu pierwszego stanowi siła ducha, opanowanie istniejącej mocy w karby porządku i harmonii. Jako najsilniejszy wyraz takiego stanu rzeczy następuje świetny rozkwit tragedyi, która, jak wiadomo, nie we wszystkich epokach może się jednakowo rozwijać. Czasy upadku i rozwiązłości, okresy, pozostające pod znakiem rozkładu i niemocy wewnętrznej, rozwojowi jej z zasady nie sprzyjają. W okresie drugim, gdy zrealizowanie ideału porządku i jedności państwowej było równoznaczne z zanikiem siły i całkowitem wypowiedzeniem się zasadniczych tendencyi wieku, następuje upadek wielkiej sztuki; obniża się poziom tragedyi, a do rozkwitu dochodzą mniejsze gatunki literackie, jak satyra i bajka.

W Polsce rozwój pseudoklasycyzmu dokonał się w kierunku odwrotnym. Faza pierwsza, czyli okres Stanisławowski zaznaczył się głównie produkcyą satyry i bajki, gdy tymczasem w epoce Księstwa Warszawskiego przejawiają się próby szerszych i systematyczniejszych kompozycyi, — ideałem artysty i szczytem marzeń, w najgorszym zaś razie przedmiotem mniej lub więcej fortunnych prób, staje się epos i tragedya. Fakt ten jest bądź co bądź znamienny, tłumaczy się zaś wynikiem specyalnych warunków, w jakich dokonywał się rozwój polskiej poezyi pseudoklasycznej. Ludwik XIV był wyrazem faktycznej tendencyi wieku, ujął w swą żelazną dłoń tkwiącą w narodzie siłę, opanował gotowy ferment i skrystalizował go w przejrzyste zarysy nowożytnego państwa. Literatura ówczesna znajduje się w tych samych warunkach, ożywia ją ten sam duch, dzięki czemu pozostaje w zgodzie z ogólnym rytmem epoki.

W Polsce natomiast ferment podobny nie istniał. Podobnie jak nasi reformatorzy polityczni XVIII w. nie byli reprezentantami jakichś ruchów, z dołu idących, tak samo też literatura ówczesna nie mogła być rzeczniczką jakichś pozytywnych, w świadomości ogółu tkwiących postulatów, nie miała odpowiedniego gruntu i materyału do tworzenia, lecz musiała dopiero ten grunt przygotowywać i stwarzać.

Innemi słowy nie było podówczas ducha, jako siły immanentnej, tkwiącej w pojęciach, wyobrażeniach i dążeniach ogółu, tak, że tendencye, przebijające się w literaturze, nie są bezpośredniem odbiciem prądów, nurtujących w społeczeństwie, lecz więcej pochodzą z góry, jako próba wywołania ruchu i życia. Podczas gdy więc we Francyi wieku XVII — przy żywych tradycyach renesansu, z jego wybujałym indywidualizmem, pełnią i żądzą życia, która tryska bogactwem motywów, uderza świeżością i rozkwitem, istniała treść gotowa, którą wystarczyło tylko ująć w zwartą formę, w Polsce trzeba było tę treść dopiero stwarzać; trzeba było dokonać duchowego odrodzenia narodu.

Rzecz naturalna, że przy podobnych warunkach tragedya, jako moralna samowiedza, pomyśleć się u nas nie da. Prawdziwie na czasie mogły być jedynie satyry Krasickiego, które trafiają do szerokiego ogółu, rozbijają twardą skorupę obojętności, wywołują wrażenia i ferment w umysłach i w ten sposób stają się czynnikiem, użyźniającym wyjałowiałą glebę duchowej kultury.

Stajemy więc wobec zadziwiającego zjawiska. Te same symptomy, t. zn. satyra, bajka, komedya, które u innych narodów, jak Grecya, Francya, są objawem rozkładu narodowego ducha, na gruncie polskim są zwiastunami wewnętrznej reorganizacyi i odrodzenia, dreszczem budzącej się do lepszego życia twórczości.

A dalej, te same pierwiastki, które gdzie indziej powstają, jako rozkład przekwitającej, wielkiej sztuki, u nas stają się zawiązkiem, embryonalnem stadyum nowego rozwoju, który w ostatecznych konsekwencyach wystrzeli bujną koroną rozkwitu, wywoła, przygotowaną przez się, wielką poezyę romantyczną. Co więc gdzie indziej staje się kresem rozwoju, u nas stanowi jego punkt wyjścia. Proces to odwrotny w stosunku do zwykłego biegu rzeczy, odwrotność zaś jego tłumaczy się specyalnymi warunkami kultury naszej.

O ile bierze się pod uwagę momenty takie, jak oryginalność, narodowość i t. d., wówczas kosmopolityczna i z zewnątrz zaasymilowanymi pierwiastkami przepojona literatura Stanisławowska musi się wydać niewolą narodowego ducha. W każdym jednak razie niewola ta była pewnego rodzaju dziejową koniecznością, która z jednej strony logicznie wypłynęła z tego, co ją poprzedziło, z linii dotychczasowego rozwoju, z drugiej zaś strony była dobrą szkołą dla narodu, który już był zerwał węzły z du-

chową kulturą i życiem Zachodu, aby się pogrążyć w ciemności i zdziczeniu.

Dla dopełnienia charakterystyki okresu należy wspomnieć jeszcze o stosunku Polski do oświecenia. Ogólnie mówiąc, w epoce stanisławowskiej na t. zw. wpływ francuski składają się prądy, które z jednej strony mają w sobie coś ze stylu Ludwika XIV, z drugiej zaś strony zawierają idee i pierwiastki, jakie wytworzyło oświecenie. W samej rzeczy nie można tu mówić ani o czystym stylu Ludwika XIV, ani o wszechwładnem zapanowaniu oświecenia. Wprawdzie oświecenie francuskie bynajmniej nie obalało powagi i znaczenia Corneilla, ani Racine'a, jako szczytu doskonałości, literatura jednak epoki oświecenia przedstawia zupełnie odmienny obraz. Utrzymuje ona bowiem bezpośredni kontakt z życiem, co czyni ją bardziej rzutką i namiętną, z drugiej jednak strony pozbawia tej czystości i doskonałości, jaką cieszyła się poprzednio. Główny jej nerw stanowi bezwzględny krytycyzm w stosunku do kościoła i państwa, wskazywanie przeżycia się tych instytucyi, krytyka, która stopniowo, jak taranem biła w te instytucye, podrywając ich fundamenta. Chodziło tam bowiem o to, ażeby urobić wśród tłumów odpowiednią opinię i tem samem pozbawić oparcia istniejący porządek, jakie on znajdował w ciemnocie i nieuświadomieniu mas.

Słowem: oświecenie francuskie było zasiewem pod wielką rewolucyę, która streszcza w sobie i do ostatecznego wyrazu doprowadza dążności, jakie wiek cały nurtowały w społeczeństwie.

W Polsce natomiast problem przedstawiał się inaczej. Rząd polski nie posiadał żadnej władzy, więc walka z nim, jako z czemś, co nie istnieje, nie miała racyi. Tu nie trzeba było krytykować go i destrukcyjną działalnością podmywać stopni królewskiego tronu. Władza spoczywała w ręku całej szlachty, zażywającej „złotej wolności". Wobec takiego stanu rzeczy negacya i rewolucya, jak we Francyi, nie prowadziły do celu. Zadanie u nas było o wiele trudniejsze, bo wymagało pracy pozytywnej, stworzenia władzy i rządu. Łatwiej jest podburzać masy i przemieniać je w wezbraną falę buntu, aniżeli otwierać oczy na złe i zachęcać do rzeczy dobrych. Łatwiej rozpętać wszystkie najciemniejsze instykty natury ludzkiej, aniżeli budzić poczucie obowiązku i wyrabiać sumienie obywatelskie. A właśnie jako wyraz tego zbudzonego sumienia obywatelskiego miała wyjść konstytucya trzeciego maja z łona ludu. Z tych to względów oświecenie na gruncie polskim przejawiło się w sposób bardziej umiarkowany i spokojny, bez ostrza krytycyzmu i jadowitości, ograniczone tylko do warstw najwykształceńszych, bez najmniejszej tendencyi w kierunku ogarnienia szerszych warstw społeczeństwa.

Z ostatecznym upadkiem polskiego państwa prądy umysłowe ulegają pewnym przeobrażeniom, przybierają pewien uczuciowy odcień i tworzą nieznaczną reakcyę przeciw racyonalizmowi. Są

to jak gdyby głuche drgnienia w głębi narodowej duszy, które zaznaczają się z jednej strony zwrotem religijnym, widocznym u Woronicza, w postępku Zabłockiego i t. d., z drugiej zaś strony żywą manifestacyą uczucia patryotycznego, które znajduje charakterystyczny wyraz w legionach i rodzi ów pełen entuzyazmu i brawury „mazurek“ Dąbrowskiego, uważany przez niektórych za narodziny wielkiej poezyi romantycznej. Wreszcie do symptomów tego samego zwrotu możnaby jeszcze zaliczyć szczególną poczytność i przypadające na ten czas tłumaczenia takich utworów, jak Rousseau'a *Les reveries d' un promeneur solitair*, a dalej *Noce* Jounga, pieśni Ossyana i t d.

Jednakowoż ten dość zdecydowany zwrot uczuciowy i religijny, mimo pewnych zadatków romantycznych, nie prowadzi jeszcze w prostej linii do romantyzmu. Okoliczności i bieg spraw politycznych inaczej określały myśl narodową. Fantazya i uczucie, pofolgowawszy sobie dowoli w kampaniach napoleońskich, na razie jakby się wyczerpały, w dodatku zaś upadek Napoleona i w ślad za tem idące rozczarowania i zawody pokładanych w jego osobie nadziei, przygotowały znowu podatny grunt pod reakcyę racyonalizmu, który istotnie po roku 1815 zaczyna dochodzić do głosu. Rzecz naturalna, że kierunek ten opanuje bardziej pełne doświadczeń starsze pokolenie, podczas gdy młódź będzie pozostawała pod urokiem tradycyi napoleońskich, porywczością swą zwracając bieg spraw na nowe tory. Tem się tłumaczy ta szybkość zmian, jakim ulega ówczesne życie.

Na razie jednak przeważa ogólne wytrzeźwienie i panowanie zdrowego rozsądku. Pojawiają się loże masońskie, artykuły Potockiego, jak *Świstek krytyczny*, *Podróż do Ciemnogrodu*, rzeczy, utrzymane w tonie charakterstycznym dla wieku oświecenia, gdzie autor z pomocą ironii i satyry walczy z ciemnotą i zabobonem.

Słowem okres ten jest na wskroś przejściowy, o symptomach, cechujących każdą dobę przełomową. Z jednej strony ludzi takich, jak Koźmiana, Potockiego ożywia zacna bądź co bądź myśl, ażeby i nadal podtrzymywać piękne tradycye doby Stanisławowskiej, ażeby iść torami, jakie ona wskazała. Brak tu oczywiście zmysłu historycznego i zrozumienia tej rzeczy, że historyczna rola pseudoklasycyzmu skończona.

Literatura ta nie utrzymuje już kontaktu z życiem, nie pragnie oddziaływać na masy i urabiać opinii, skutkiem czego jej punkt ciężkości przesuwa się z treści na formę, która teraz staje się jej główną istotą. Wobec tego dzieła są teraz bardziej wykończone i cyzelowane, wiersz gładki i wyszukany, wprost wypolerowane. Poezya, przestawszy być czynnikiem życia, staje się przedmiotem kultu.

Wogóle pseudoklasycyzm, jakkolwiek trwa i znajduje swych gorliwych wyznawców, przedstawia się zgoła inaczej, posiada swój specyalny charakter, specyficzny odcień, czem różni się za-

sadniczo od kierunku francuskiego i od jego przejawów na gruncie niemieckim.

W Niemczech literatura pod wpływem panującej mody francuskiej wyrodniała, tworzyła rzeczy nienaturalne, aż wreszcie wywołała przeciw sobie gwałtowną reakcyę w postaci t. zw. Sturm- und Drangperiode. W Niemczech więc nastąpił po prostu upadek sztuki, zmanierowanie w najściślejszem tego słowa znaczeniu, zatrata piękności. Klasycyzm francuski ukazał się tam ze swych najsłabszych stron, bez powagi i dostojności, z martwej formy, pozbawionej ducha.

Właściwego ducha klasycyzmu ukazali dopiero Winckelmann i Lessing i w ten sposób na gruzach zbanalizowanego pseudoklasycyzmu umożliwili budowę nowej, wielkiej sztuki, którą był klasycyzm Goethego i Schillera.

Otóż jak z jednej strony okres Goethowsko-Schillerowski był logicznem następstwem okresu poprzedniego, powiązany z nim epoką, zwaną Sturm- und Drangperiode, tak z drugiej znowu strony urósłszy do wielkich rozmiarów, osłabił tem samem znaczenie nadchodzącego romantyzmu. Dzięki temu romantyzm niemiecki jest obniżeniem lotu w porównaniu z klasycyzmem i wynika z rozkładu jego sposobu myślenia.

W Polsce natomiast pseudoklasycyzm nie doszedł do podobnego upadku; on przeżył się tylko i pozostawał w niezgodzie z życiem, rwącem się naprzód Zazwyczaj brak jego żywotności tłumaczy się faktem, że skończyła się jego rola dodatnia, jako czynnika, zdolnego kształcić smak i język. Pogląd taki jest raczej oceną kierunku ex post, próbą zaznaczenia jego dorobku w dziedzinie kultury ducha; nie wnika zaś zupełnie w przyczyny, które go tej żywotności pozbawiły, które w ten właśnie sposób określały jego charakter, co stanowi właśnie zadanie historyka.

Jak świetny rozwój pseudoklasycyzmu w epoce Słanisławowskiej tłumaczy się na zasadzie prawa kontrastów, stan jego następny wyjaśnia prawo powolnego stępiania się wrażliwości. Dla pokolenia, które już się wychowało na kulturze francuskiej, nie miała ona świeżości, ani siły, więc i na umysły nie była w stanie oddziaływać dość zapładniająco.

Kierunek ten jednak trwa ciągle i posiada zdecydowanych wielbicieli. Wynika to poniekąd z reakcyi przeciw uczuciu, jaka nastąpiła po roku 1815. Łączy się to również z tendencyami Towarzystwa Przyjaciół Nauk, które bolesny fakt rozdziału organizmu politycznego na trzy części pragnęło zrównoważyć do pewnego stopnia reorganizacyą wewnętrzną i ujęciem w całość duchowej kultury narodu.

W dziedzinie literatury troszczono się więc o to, by utrzymać stan piśmiennictwa na wyżynie, na jakiej je postawiła epoka Stanisławowska. Działa tu wreszcie siła tradycyi.

W epoce poprzedniej pseudoklasycyzm oddał zasługi niezaprzeczone i, jakkolwiek już nic więcej nowego nie miał do powiedzenia, mógł się powoływać na te zasługi i żyć w ten sposób kosztem tradycyi. Jak dalece fakt ten był jednym z głównych motywów, którymi się powodowali nasi klasycy, świadczą niektóre enuncyacye Koźmiana i jego zarzuty z powodu naruszania jego prawideł:

Ta zaś pogarda groziła widocznie wcześniej czy później oświacie narodowej, groziła anarchią i upadkiem literaturze ojczystej; była jednem słowem przeciwną zdrowemu rozsądkowi [1]).

A więc obawa ciemnoty i upadku, coś, jakby przykre wspomnienie opłakanych czasów saskich, oto najgłówniejszy argument przeciw romantyzmowi i powód, dla którego klasycyzm zatrzymuje władzę nad umysłami.

Sposób myślenia, jakkolwiek niezupełnie pozbawiony racyi, nie liczył się z duchem czasu, z nowemi jego potrzebami i dziejową koniecznością.

Sądzę atoli, że historyk literatury, przystępując do oceny tych czasów, ulega zbyt silnie suggestyi romantyzmu, wielkiej bądź co bądź poezyi. Zważmy jednak, że nasz romantyzm nie przestrzegał czystego kultu piękna.

Nie byłoby rzeczą może zbyt śmiałą i ryzykowną twierdzić, że w romantyzmie naszym zmartwychwstawała przeszłość, rzecz pospolita, złożona z masy nieujętej w karby i z naprawiaczy złego — Kirkorów. Stosunek naszych wieszczów do narodu jest stosunkiem demagogów wielkiego stylu. Ale nie tego narodu dzieje rozwijają się w sposób normalny i nie ten naród jest najszczęśliwszy, którego geniusz streszcza się i występnje w osobistości demagoga, bez względu na to, czy będzie to Demostenes, czy Robespierre. Przemierzając nasze bogate dzieje, widzimy, że obfitują one w wielu wielkich wodzów i patryotów, lecz wykazują brak mężów stanu. Dopiero w czasach nowszych zdołali wysunąć się nieco na czoło Lubecki i Wielopolski, ale i tych pogrążyła rychło w zamęcie fala niepowodzeń, świadcząc, że dawna »rzecz pospolita“ żyje w nas jeszcze — nieśmiertelna.

Aby nie dać powodów do nieporozumień, zaznaczam, iż jestem daleki od potępienia romantyzmu; sądzę jednak, że nie należy robić cnoty z konieczności i podnosić do znaczenia ideału tego, co jest niestety tylko „malum necessarium“.

W każdym razie powinniśmy ograniczać swe sądy wartości o ludziach, bo nawet i Jan Śniadecki miał swe głębokie powody niechęci do romantyzmu, który zagrażał i w niwecz obracał najgorętsze jego dążenia. Wystarczy wniknąć w głąb jego przeko-

[1]) Pamiętniki, Cz. III, s. 397.

nania, że metafizyka i spekulacya są szkodliwe „dla narodu, który co dopiero porządnie zaczął się uczyć", by zrozumieć, iż wszystkie oznaki budzącego się w Polsce romantyzmu mogły być dlań źródłem poważnej rozpaczy.

Wystarczy dalej przejrzeć roczniki Towarzystwa Przyjaciół nauk, by stanąć wobec trudnej do rozstrzygnięcia alternatywy., czy wielka nasza poezya emigracyjna z punktu widzenia ogólnej kultury ducha jest istotnie korzystnym nabytkiem wobec strat, poniesionych na polu nauki.

W każdym razie zdarzenia parły w kierunku, w którym ostatecznie nastąpiło rozwiązanie. Romantyzm, w przeciwieństwie do rozsądkiem dyktowanego stosowania się do warunków, wzniecał bunt przeciw rzeczywistości i coraz bardziej nadawał epoce swój ton. Niewzruszeni pozostali tylko starzy, wierni dawnym tradycyom. Świadomi błogosławionych skutków pseudoklasycyzmu w epoce poprzedniej, nie mogli wiedzieć, że francuszczyzna jest tylko szkołą i przygotowaniem do właściwego dzieła.

Dziełem tem był romantyzm!

II.

HISTORYA ESTETYKI NOWOŻYTNEJ.

Rozwój estetyki nowoczesnej tkwi korzeniami w poglądach Arystotelesa, pierwszego myśliciela, który zagadnienia sztuki wciągnął w zakres naukowych rozważań. Arystoteles poruszył w swej *Poetyce* różne zagadnienia i oddzielnie omawiał genezę sztuki i jej właściwości. Jego zdaniem twórczość artystyczna zwraca się ku materyałowi, starając się w nim naśladować rzeczywistość przez oddawanie rysów istotnych i typowych. W tym względzie zależy ona od natury przedstawionego przedmiotu, od środków, przy pomocy których dąży się do naśladownictwa i t. d. Stosownie do tych rozmaitych właściwości obowiązują twórczość pewne reguły, a zadaniem poetyki jest wydedukować je z środków, w których obrębie obracał się dany rodzaj tworzenia.

Moment, ograniczający zadanie estetyki do techniki tworzenia, stał się decydującym dla jej rozwoju po Arystotelesie. Głównie rozwinęła się estetyka w tym duchu we Francyi, gdzie też skrystalizowała się w osławioną kwestyę reguł i kanonów. Wyniesienie martwego schematu do znaczenia istoty sztuki, ograniczenie indywidualności i inwencyi, naśladownictwo pięknego wzoru, jako szczyt doskonałości. oto kwintesencya estetyki francuskiej XVII wieku.

Najpełniejszy wyraz tej estetyki stanowi Boileau, prawodawca w państwie muz i natchnienia.

W przeciwieństwie do renesansu, który za główną siłę poezyi poczytywał wyobraźnię twórczą i czynniki inwencyi, Boileau podnosi do znaczenia najwyższej zasady estetycznej rozum i czynniki natury intellektualnej. W jego oczach różnorodność i bogactwo przejawów, znamionujące młodzieńczą, do świeżego życia wzbudzoną epokę renesansu, przedstawiało się jako chaos, który trąci pierwotnością i brakiem cywilizacyi. Wobec tego rozum staje się najwyższą, koordynującą zasadą, która ujmuje w karby prawidła samowolę uczucia i fantazyi, zmuszając twórczość obracać się w ściśle określonych granicach ładu, porządku i poprawności.

Na tem tle powstają zasady estetyczne Boileau'a. Zdaniem jego duch ludzki posiada z natury bardzo mgliste pojęcia (idée confuse), skutkiem czego sprawia nam satysfakcyę oglądanie rzeczy we właściwem świetle, doprowadzenie stanu umysłu do jasności. Dlatego też jasność i wyrazistość decydują o wartości dzieła, stanowią tajemnicę jego powodzenia. Innemi słowy, pięknem jest to tylko, co prawdziwe: „Rien n'est beau que le vrai“. Poprawność dotyczy opacowania, a prawda przedmiotu i rzecz jedna nie może istnieć bez drugiej.

Dalszy rozwój estetyki francuskiej pozostaje w związku z przekształceniem się smaku estetycznego, z zdecydowanym zwrotem ku naturalizmowi w sztuce. Wprawdzie i nadal trwa niekwestyonowany przez nikogo kult dla Racina i Boileau'a, lecz obok dotychczasowych zasad jedności i prostoty pojawia się postulat różnorodności, wymagający urozmaicenia treści. Mówi się więc teraz o t. zw. „delicatesse du goût“ i za właściwe źródło twórczości poczytuje się dowcip, „esprit“, w przeciwieństwie, do dawniejszego „raison“.

Teoretykiem estetycznym tego czasu jest Charles Batteux (1713 † 1780), autor dwóch dzieł: *Les quatre poëtiques d' Aristote, d' Horace, de Vida et de Boileau*, 1771, i *Traité des Beaux-Arts, reduits à un même principe*, 1746.

Batteux nie ogranicza zakresu swych badań do kwestyi technicznych, lecz podejmuje pytanie, dotyczące istoty sztuki. Istotę jej upatruje w naśladownictwie natury pięknej. Twórczość artystyczna polega na tem, by wybrać z natury piękne jej części i złożyć je w całość. Bliższych jednak kryteryów, któreby decydowały o tem przy wyborze, co jest właściwie tą naturą piękną — „belle nature“, „nature choisie“ — Batteux nie podaje. Również wymaga Batteux, by sztuka, naśladując naturę, oddawała cały jej wdzięk i powab, uwzględniała ją „avec tous ses agrements et enjolivements“. W postulacie tym dochodzi do wyrazu „rokokoko“, kierunek, który wyszedł z usiłowań, by stężałe w patosie formy stylu Ludwika XIV ożywić i uczynić lżejszemi.

Teorya naśladownictwa pozostaje w związku i harmonii z stanowiskiem filozoficznem, przyjmującem objektywne istnienie

rzeczywistości. Z chwilą więc, gdy badania nad procesem ludzkiego poznania wykazały jego charakter wybitnie podmiotowy, teorya o naśladownictwie utrzymać się dłużej nie mogła.

Punkt ciężkości musiał przesunąć się w estetyce z zewnątrz, z objektywnie istniejącego piękna natury, na wewnątrz, i w fantazyi, czy twórczej zdolności szukać źródeł piękna. W ten sposób punktem wyjścia estetyki przestało być dzieło i produkt, a do znaczenia podstawy, określającej przepisy sztuki, doszedł podmiot tworzący: dusza artysty z jednej strony, a zdolność odbierania wrażeń estetycznych z drugiej strony.

Nowy ten zwrot zaznacza Jean Baptiste Dubos (1670 † 1742), który zainicyował w estetyce obserwacyę psychologiczną. Dzieło jego *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) stanowi próbę oparcia sztuki na jednej, ogólnej zasadzie. Zadanie takie polegało w bliższem sformułowaniu na tem, by wykazać naturalne podstawy, z których wypływa znajdowane w sztuce zadowolenie. Łączy się ono z tkwiącą w naturze ludzkiej potrzebą wrażeń, której zadość czyni sztuka, wywołując w sposób celowy emocye. Działanie sztuki jednak winno być odmienne od zwykłych wrażeń zmysłowych; różnić się od nich stopniem i łagodnością, skutkiem czego ani poeta, ani malarz nie powinni obierać przedmiotów zbyt drażliwych — „trop interessants par eux mêmes“.

Uczucia estetyczne nie różnią się więc jakościowo od uczuć innych; o estetycznym charakterze przeżycia decyduje tylko stopień wrażenia i rodzaj intenzywności. Przypatrując się jakiejś tragedyi na scenie, doznajemy z jednej strony uczuć podobnych, jak przy zetknięciu się ze zdarzeniami realnemi, z drugiej strony przez przekonanie o fikcyjności rzeczy panujemy nad sobą, skutkiem czego straszliwa rzeczywistość nie porywa nas całkowicie i nie oszałamia. W ten sposób sztuka zadowala w stopniu doskonalszym, niż natura, nasze naturalne potrzeby wrażeń i emocyi.

Innym, wysoce oryginalnym rysem estetyki Dubos'a jest fakt, iż rozpatruje zjawiska artystycznych talentów w związku z czasem i miejscem. Rozkwit sztuki zależy jego zdaniem od warunków fizycznych i moralnych. Talent, jako dyspozycya, jest zjawiskiem bardzo częstem, czego dowodzi fakt, że wielcy malarze byli rówieśnikami wielkich poetów. Natura wydaje talenty, jak ziemia rośliny, ale jak wegetacya zależy od sfery, podobnie i klimat jest warunkiem rozwoju talentów. Na dalekiej północy i na dalekiem południu sztuka nie kwitnie. Również warunki fizyczne tłumaczą nam charakter sztuki, bo sposób, w jaki niebo malował Tycyan a Rubens, zależy od tego, że jeden żył w Wenecyi, drugi zaś w Holandyi.

Również wypowiada Dubos myśl, że sztuka jest ucieczką człowieka w sfery wyższe, myśl, która wielki wpływ wywarła

na Sulzera, Lessinga, Winckelmanna i doczekała się w Niemczech systematycznego opracowania.

Zainicyowana przez Dubos'a analiza psychologiczna zostaje w związku z tendencyami oświecenia. Metodę, jaką posługiwał się Locke w rozpatrywaniu problemów poznania, zastosowano do wszystkich dziedzin życia umysłowego.

Tak powstała angielska estetyka opisująca.

Dla niej punkt życia stanowiły nie założenia ogólne, lecz fakta. Kompleksy faktów psychicznych poczęto rozkładać na pierwiastki i badać naturę ich związku, opisując stałe związki, jakie zachodzą pomiędzy poszczególnemi cechami przedmiotów estetycznych, a towarzyszącemi im uczuciami.

Shaftesbury zastanawiał się nad stosunkiem, w jakim wzrasta intenzywność wrażenia estetycznego, pozaczem ulegał jeszcze silnie platonizującemu kultowi piękna.

Hutcheson przeprowadza eksperymenty z figurami geometrycznemi i na tej drodze ustala ich walor estetyczny. Smak estetyczny nazwał on zmysłem specyalnym, który polega na wewnętrznem porównywaniu naszych wyobrażeń. Doskonałość smaku zależy od bogactwa zawartych w porównaniu stosunków. Piękno jest to wielość w jedności, które się nam podoba bezinteresownie.

Hogarth studyuje estetykę linii i w ruchach fal dostrzega uderzające, wewnętrzue połączenie jedności i rozmaitości.

Burke dochodzi w swych badaniach do wniosku, przeciwnego estetyce francuskiej, twierdząc, że piękno bynajmniej nie jest prawidłowością. Urok łąki rozkwieconej polega właśnie na urozmaiceniu. Również może się łączyć urok z nowością.

Home buduje estetykę na teoryi wzruszeń.

Każde zjawisko psychiczne jest dla niego ruchem, a uczucie piękna jest ruchem łagodnym, jaki powstaje wtedy, gdy spojrzenie przesuwa się po formach i liniach wdzięcznych.

Harris wreszcie wspólną cechę wszystkich zjawisk estetycznych widzi w tem, że stanowią całość złożoną z części. Części mogą być uporządkowane w czasie lub przestrzeni, a stosownie do tego mamy sztukę plastyczną, albo sztukę, przedstawiającą się jako w czasie przebiegająca energia.

Wspólnym rysem wszystkich tych estetyków jest, poza metodą analityczną i opisową, stanowczy zwrot ku naturalizmowi i szczególny kult dla piękna przyrody. Duch tej estetyki stanowi wierne odbicie stosunków, panujących na polu twórczości. W epoce oświecenia, pod naporem analizy upadła wielka sztuka, o syntentycznem ujmowaniu rzeczy, daleka od rozlewności i modulacyi. Sztuka nowa zaś, o zmyśle dla rzeczy drobnych, detalicznych, dla szczegółów, poczęła się rozbijać w gonitwie za nieskończonością odcieni.

We Francyi wiek oświecenia wydał najwybitniejszego estetyka w osobie Diderota. Podstawą piękna są dlań stosunki, a ponieważ stosunki są przedmiotem rozumu, rozkosz estetyczna jest upodobaniem natury intellektualnej. Wychodząc z założenia, że człowiek obok stanów skrajnych zna i pośrednie, domagał się obok komedyi i tragedyi gatunku pośredniego. Miała to być mieszczańska tragedya „tragédie domestique“, wolna od wiersza, jako odpowiednik normalnego stanu człowieka. Te wywody Diderota godziły w teatr francuski, na nie też powołał się Lessing, wskazując, że sam Francuz odrzuca wzory francuskie i nowe toruje drogi.

Moment zwrotny zaznacza Jakub Rousseau. Na rozwój estetyki wpłynął on zarówno pośrednio, jak i bezpośrednio. Dzięki niemu poczucie poczęło wracać do praw, a stosunek do natury przybrał nową formę.

Poza tem Rousseau zabierał głos w niektórych kwestyach szczegółowych z zakresu estetyki; krytykował komedyę i rokoko. W samej rzeczy jednak nie potępiał sztuki w całości, będąc przekonany, że straci ona racyę bytu dopiero wtedy, gdy ludzkość osiągnie najwyższy stopień doskonałości. Wówczas będzie ona bezużyteczna, gdyż najszlachetniejsze uczucia ludzkie będą się wyrażały w czynach i w samym sposobie życia.

Wpływ Rousseau'a na umysły był bardzo wielki; wiele mu bowiem zawdzięczają Kant, Goethe i Schiller.

Wyniki estetyki francuskiej i angielskiej przeszły na grunt niemiecki i doczekały się tam bądź systematycznego opracowania, bądź dalszego rozwoju.

Podstawę estetyki niemieckiej stanowi filozofia Leibniza, jego nauka o faktach nieświadomych i o monadzie, która w rozwoju swym przechodzi od stanów mglistych ku coraz jaśniejszym. Filozofia Leibniza pozwalała szczególnie wnikać w naturę twórczych procesów artysty, gdyż w jej świetle przedstawiało się natchnienie, jako rezultat długo w duszy nurtujących uczuć, myśli i spostrzeżeń. Rehabilitując twórczość i natchnienie, zbanalizowane przez teorye techniczne, przywracała sztuce utracony urok.

Na podstawach filozofi Leibniza i Wolffa opracowuje system estetyki Baumgarten.

Jego dzieło *Aesthetica sive theoria liberalium artium* utrwaliło nazwę estetyki na oznaczenie nauki o pięknie. Baumgarten ujmuje fakty estetyczne, jako poznanie jasne w stopniu doskonałym.

Równocześnie z Baumgartenem wystąpili estetycy szwajcarscy: Bodmer, Breitinger i Sulzer. Nie tworzyli oni w dziedzinie estetyki pojęć nowych, operowali głównie poglądami przyswojonymi, które naprzykład Sulzer opracował w sposób encyklope-

dyczny. Zdołali oni jednak zdobyć sobie pewną zasługę — przez podkreślanie pierwotnego charakteru poezyi i jej czynników twórczych.

Nową fazę w rozwoju estetyki niemieckiej zaznaczają Winckelmann i Lessing.

Winckelmann. jako natura głównie entuzyastyczna, nie wzbogacił estetyki nowemi, ścisłemi zasadami, spowodował jednak kult czystego klasycyzmu. Upodobaniom swego wieku, poezyi pełnej wyszukania, intrygi i nienaturalności przeciwstawił prostotę, powagę i prawdziwą wielkość sztuki greckiej i w ten sposób występował jako reformator smaku. Ujawniony przez niego ideał klasycyzmu ucieleśnił się później w sztuce Goethego i Schillera.

Gotthold Efraim Lessing (1729—1781) jest właściwie twórcą filozoficznej krytyki i, podobnie jak Winckelmann, należy do estetyki pośrednio. Szczególne zasługi poniósł on na polu dramaturgii, przedstawiwszy zasady Arystotylesa we właściwem świetle. Rozprawił się z prawidłem jedności potrójnej i twierdził, że obowiązkiem poety dramatycznego nie jest przedstawianie prawdy historycznej, lecz tylko to, co ludzie stosownie do swego charakteru i danej sytuacyi czynić winni.

Herder w wszechstronnej swej działalności zaznaczył się również w dziejach estetyki. Głównie należą tu jego dzieła: *Kritische Wälder* i *Kalligone.*

Głównym rysem estetyki Herdera jest dążność sprowadzenia wszelkiego piękna do piękna przyrody, co stąd pochodzi, iż Herder upatrywał w istniejących kształtach rzeczywistych wyraz i formę wewnętrznego życia.

Kalligone zawiera w swej treści opozycyę przeciw nauce Kanta i polemikę równie ostrą, jak i niesprawiedliwą. Główną jego zasadą estetyczną jest przekonanie o jedności dobra, prawdy i piękna. Z tego punktu widzenia zarzucał Kantowi przeprowadzenie ścisłych granic pomiędzy tem, co przyjemne, miłe i t. d. Piękno jest tak samo pożądane, jak i dobro, które staje się dla nas przedmiotem oceny, wartościowania, a poza tem i miłości.

Taki stan rzeczy wynika z faktu, że ostateczną podstawę wszystkiego stanowi wzgląd na zadowolenie i dobrobyt.

Estetyka niemiecka nie rozwijała się w dalszym ciągu w kierunku, wytkniętym jej przez Lessinga i Winckelmanna. Na nowe tory zepchnął ją Kant, dla któtego, podobnie jak dla Baumgartena, wynikała ona nie tyle z istotnego obcowania z światem sztuki, ile stanowiła postulat jednolitego, zaokrąglonego systemu filozoficznego.

Kant wydrążył nieprzebytą przepaść pomiędzy teoryą a praktyką; „rzecz sama w sobie“, byt bezwzględny, leżąc poza granicami poznawczych władz człowieka, staje się dostępną je-

dynie w aktach moralnej doskonałości, o ile dochodzi w nich do wyrazu wola nieempiryczna, determinowana jedynie szacunkiem dla prawa, a nie żadnym innym popędem naturalnym. Jeżeli w jednej dziedzinie panuje konieczność, a w drugiej wolność, Kant ujrzał właściwą człowiekowi postawę pośrednią. Dziedzina estetycznych przeżyć stała się dlań syntezą stanowiska teoretycznego i praktycznego, a w ten sposób po *Krytyce czystego rozumu* i *Krytyce praktycznego rozumu* nastąpiła *Krytyka władzy sądzenia*. Stąd wynikła Kantowska definicya piękna, jako tego, co się koniecznie podoba bez pojęcia i bez praktycznego interesu. Przedmiot, budzący takie uczucia, zdaje się podlegać prawu celowości, lubo pojęcie celu z nim się nie łączy. W ten sposób spodziewał się Kant odgraniczyć dziedzinę piękna od tego, co jest dobrem, prawdą, przyjemnością. Estetyka Kanta nosi charakter wybitnie subjektywny, sąd estetyczny bowiem wedle niego nie podlega dyskusyi.

Pod wpływem Kanta rozwinął się w estetyce idealizm i metoda spekulacyjna. Zrazu występuje on w formie umiarkowanej u Schillera i J. P. Richtera, następnie pod wpływem Fichtego potęguje się u Schleglów, wreszcie u Schellinga i Hegla dosięga szczytów.

Znamiennym rysem tego kierunku jest absolut i pojęcie nieskończoności; poeta wzrasta do znaczenia wieszcza, geniusz poetycki usuwa w cień geniusze nauki, natchnienie staje się rodzajem objawienia, władza ducha zdolna sięgać w sfery transcendentu. Wreszcie należy zaznaczyć, że wygórowany ten kierunek idealistyczny idzie w parze z polityczną reakcyą i zacofaniem, z życiowym kwietyzmem i stagnacyą.

CZĘŚĆ II.

Analiza poglądów estetycznych Pamiętnika Warszawskiego.

A.

Rozprawy oryginalne.

1.

O poemacie sielskim.

Powyższa rozprawa zawiera szczegóły z wygłoszonego przez Józefa Lipińskiego odczytu w Towarzystwie Przyjaciół nauk. Łączy się ona z zamiarami Towarzystwa, zmierzającymi w tym kierunku, by ująć w systematycznem i naukowem opracowaniu całokształt duchowej kultury narodu. Zamierza więc autor postąpić w dziedzinie sielanki w myśl tego ogólniejszego założenia, którego celem było „wystawić każdą część literatury, na jakim w naszym wieku, a szczególniej w naszym narodzie stanęła stopniu, wskazać jej najcenniejsze wzory a z nich czerpane sztuki prawidła, wy-

tknąć właściwe zalety i im przeciwne wady, opisać jej historyę, wzrost lub upadek, przytoczyć najlepsze przykłady celujących pisarzy, a mianowicie narodowych" [1]).

Powyższe intencye uwidaczniają należycie teoretyczny punkt widzenia na rzeczy autora. Lipiński nie wyróżnia historyi literatury i poetyki, jako dwóch rzeczy różnych, skutkiem czego i zadania zmierzają w dwóch odmiennych kierunkach. To pomieszanie pojęć pozwala nam szukać pokrewieństwa Lipińskiego z La Harpem i szkołą francuską XVIII stulecia. Jeszcze w roku 1810 ogłasza Victorin Fabre czytany w Polsce *Obraz literatury francuskiej*, gdzie sam tytuł nasuwa myśl, jakoby przedmiot literacki był raczej rzeczą nadającą się do zestawienia, niż do ujęcia go z punktu widzenia rozwoju.

W poszczególnych rozważaniach dochodzą do wyrazu estetyczne poglądy Lipińskiego. Przedewszystkiem zastanawia się nad powodami, dla których ludzie światowi znajdują upodobanie w prostej formie sielanki, i wyświetla rzecz na drodze psychologicznej, a więc w duchu kierunku, jakiemu w estetyce dał początek Jean Baptiste Dubos:

Chętnie człowiek z wytworności wraca do prostoty, z gmachów miasta do pól i gajów, z prac i trosków do swobody i spokojności, od sztuki do natury. Miłe są te przemiany, tym przyjemniejsze, że w nich umysł i serce znajduje odpocznienie [2]).

Również znamienną cechą, wiążącą estetyczne poglądy Lipińskiego z duchem XVII i XVIII wieku jest utylitaryzm, łączenie piękna z użytkiem:

„Każdy rodzaj płodów dowcipu ludzkiego zakłada sobie cel użyteczny. Epopea uczy bohaterów, podaje królom prawidła panowania..." [3])

Dla charakterystyki kierunków nie jest obojętną także terminologia. Podczas gdy więc dobę romantyczną znamionuje rozmiłowanie w podobnych terminach, jak talent, geniusz, natchnienie, teoretycy starej szkoły operują skromnem pojęciem „dowcipu". Jest to tłumaczenie francuskiego określenia „esprit", którem w wieku XVII zaczęto określać władze twórcze, jak np. Bouhour w *La manière de bien penser dans les ouvrages de l' esprit*. (*Paris*, 1687).

Na punkcie stosunku sztuki do natury wykazuje Lipiński zależność od poglądów Batteux. Zdaniem francuskiego estetyka sztuka naśladuje naturę nie wogóle, lecz tylko jej piękne strony „belle nature", „nature choisie". O takim właśnie wyborze mówi i Lipiński:

---

[1]) *Pamiętnik Warszawski*. Rok 1815, T. I, s. 282.
[2]) T. I, s. 283.
[3]) S. 285

Wybiera ona wszędzie co jest pięknego i przyjemnego; nieobowiązana wystawiać tego, co może obrażać imaginacyą czytelników [1]).

Wykazując pokrewieństwo poglądów z pewnymi kierunkami, nie można twierdzić stanowczo, czy ono jest pośrednie, czy bezpośrednie. Lipiński mógł je czerpać z drugiej lub trzeciej ręki. Prawdopodobnie posługiwał się on w opracowaniu tematu dziełem Blaira, tłumaczonem z angielskiego na język francuski (H. Blair: *Leçons de rhétorique et de belles lettres*. A Genève, 1808). Blair tłumaczy powody, dla których sielanka znajduje upodobanie, w sposób zgodny z Lipińskim, o czem może nas przekonać zestawienie, które podaję wyjęte z tłumaczenia niemieckiego:

Ich bin vielmehr der Meinung, dass dieselbe nicht eher als eine besondere Gattung, oder Gegenstand von Schriftwerken, bearbeitet wurde, als nachdem der Zustand der bürgerlichen Gesellschaft schon einen beträchtlichen Grad von Verfeinerung erreicht hatte.

...Man dachte nicht daran, die Ruhe und Vergnügungen des Landlebens in Gedichten zu besingen, solange man sich in dem Genusse derselben befand, und jene Gegenstände noch täglich vor Augen hatte. Erst dann, als die Menschen angefangen hatten sich in grosse Städte zusammen zu drängen und nachdem die Unterscheidung der verschiedenen Stände und Würden aufgekommen, und das Geräusch des Hoflebens, und der grösseren Gesellschaften, durch Erfahrung bekannt geworden war, dann erst trat die Schäferpoesie in ihrer gegenwärtigen Gestalt auf. Die Menschen warfen izt einen Blick auf das einfache und unschuldige Leben zurück, das ihre Verfahren entweder wirklich, oder doch nach den Voraussetzungen einer sich in jene Zeiten träumenden Einbildungskraft, geführt haben konnten; diese Vorstellung machte ihnen Vergnügen, und, da sie in jenen ländlichen Scenen und Beschäftigungen des Hirtenlebens, einen höheren Grad von Glückseligkeit wahrzunemen glaubten, als was ihnen gegenwärtig zu Teil wurde, so kamen sie auf den Gedanken, das Ahnden derselben zu erneuern [2]).

Również pewne pokrewieństwo z Blairem występuje w poglądach Lipińskiego na stosunek sielanki do wzoru. Może on być trojaki:

pierwszy, zupełnie w myśli powzięty, płód imaginacyi, w którym ta pozwala sobie po wzorach natury najdoskonalszego pięknego przyrodzenia: nieba, rozkoszy życia i swobody, wystawiać obrazy: pasterzów, podobnych do Orfeusza, żyjących wpośród szczęścia i swobody, w towarzystwie bogów i bogiń, pól, źródeł i gajów. Drugi jest do prawdy podobny. Wystawia on zatrudnienia wieśniacze, śpiewów walki, zabawy, miłostki pasterzów, ich spokojniejsze namiętności, czasem nieszczęścia

---

[1]) S. 288.

[2]) 3 Teil. S. 311—313.

i drobne zgryzoty, które tem samem los ich szczęśliwy okazują. Stan trzeci, czyli rzetelny, ten nieszczęściem, nie podaje sielance przedmiotu [1].

Blair tak samo wyróżnia trzy rodzaje stosunku, w jakim sielanka pozostaje do wzoru:

Das Hirtenleben kann aus drei verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden; entweder so wie es gegenwärtig beschaffen ist, da der Stand der Landleute ein gemeiner, niedergedrückter und mühseliger Stand ist, ihre Beschäftigungen unangenehm, und ihre Begriffe roh und niedrig sind; oder, so wie wir uns die Beschaffenheit desselben in jenen früheren und einfachen Zeitaltern denken, als es noch ein Leben des Wohlstandes und des Ueberflusses war, als der Reichtum der Menschen vornehmlich in Heerden bestand, und der Schäfer zwar unausgebildet in seinen Sitten, aber doch durch seinen Stand achtungswert war; oder endlich, so wie es nie beschaffen war, und nie in der Wirklichkeit sein kann... [2].

Powyższe zestawienia, jakkolwiek nie przesądzają zależności Lipińskiego od Blaira, świadczą przecie, iż nowych myśli on nie wygłaszał i że pojęciami tkwił w szkole francuskiego klasycyzmu. W tym kierunku musimy mu przyznać opanowanie przedmiotu, co nie jest rzeczą dziwną, gdyż Lipiński zajmował się sielanką już dawniej i w roku 1805 ogłosił tłumaczenie bukolik Wergiliusza, posługując się w przypisach pracami niemieckiego filologa Heinego.

Pozatem operuje on w zakresie estetyki pojęciami, których geneza sięga Arystotelesa. W duchu bowiem greckiego filozofa rozstrzyga kwestyę, o ile sztuka jest prawdą:

Czyli stan szczęśliwy w którym poeci wystawiają pasterzów, jest spłodzony w ich myśli; czyli był kiedy, lub jest gdzie prawdziwy, mniejsza o to; mógł być, na tym umysł przestaje [3].

W taki sam sposób argumentuje Arystoteles, twierdząc, że:

nie opowiadanie zdarzeń, jakie zaszły, zadaniem poety jest, ale zdarzeń, jakieby zajść były mogły i jakie są możliwe, czyto z prawdopodobieństwa czy z konieczności [4].

Dochodzimy więc do wniosku, że Lipiński w poglądach estetycznych oryginalnym nie jest, lecz przyswaja sobie tylko myśli i pojęcia, ustalone na Zachodzie, głównie pochodzenia francuskiego. Natomiast przyznać mu należy pewną samodzielność w operowaniu temi pojęciami; Lipiński bowiem nie jest zwykłym

---

[1] S. 287—8.

[2] T. III, s. 314—315.

[3] T. I, s. 285.

[4] Poetyka, s. 21.

kompilatorem i nie tłumaczy dosłownie, jak czynili inni, jemu współcześni.

2.

Porównanie Homera z Wergiliuszem.

W *Pamiętniku Warszawskim* z roku 1815 ukazało się nieznanego pióra porównanie Wergiliusza z Homerem, które daje najlepszą miarę i wyobrażenie smaku pseudoklasycznego, w którym za szczyt piękna uchodzi nie prawda wewnętrzna, lecz ogłada i wypolerowanie.

Całe porównanie streszcza się w ujęciu kilku charakterystycznych rysów:

Homer więcej jest poetycznym, Wergiliusz zaś doskonalszym poetą.

Więcej jest złota w Homerze, lecz znajdujące się w Wergiliuszu jest czystsze i polerowniejsze.

Więcej widać talentów i imaginacyi w Homerze, lecz za to więcej sztuki i wyboru w Wergiliuszu [1]).

Głos ten nie jest w naszem piśmiennictwie odosobniony, gdyż zdania takie wygłaszał Osiński, twierdząc, że „Wergiliusz jest najpiękniejszem dziełem Homera", albo, że „poezya uważana jako władza tworzenia" znamionuje Homera, zaś „uważana jako ostatni kres sztuki" znamionuje Wergiliusza. Sądy Osińskiego są tylko echem głosów francuskich, w których kwestya wyższości Wergiliusza nad Homerem żywo zaprzątała umysły. Z pośród teoretyków np. La Motte, jako kartezyanin, widział w poezyi produkt rozumu i z tego stanowiska wyżej cenił Wergiliusza.

Około tej właśnie kwestyi zogniskował się słynny spór pomiędzy t. zw. „anciens" i „modernes". Do pierwszych należał Boileau, ci zaś nie znali dobrze Homera i uważali go za bardziej prymitywnego w porównaniu z uznanym za szczyt doskonałości Wergiliuszem. Około roku 1815 spór ten przebrzmiał już dawno w Europie, a spóźnione jego odgłosy odzywają się na łamach *Pamiętnika Warszawskiego*.

3.

O poezyi w ogólności.

Jest to może najciekawsza i najlepsza z rozpraw, jakie *Pamiętnik Warszawski* przyniósł na światło dzienne. Ukazała się ona anonimowo, co świadczy o tem, że autor jej musiał być jedną z osobistości ówczesnego świata literackiego i właśnie ze względu na łączące go stosunki z parnasem nie śmiał odsłaniać przyłbicy.

---

[1]) T. I, s. 466.

Dopiero końcowy spis publikacyi *Pamiętnika Warszawskiego*, sporządzony przy likwidowaniu wydawnictwa, podaje autora w osobie Franciszka Wężyka.

Mimo to Szyjkowski za autora rozprawy poczytuje Brodzińskiego, gdy mówi o niej: „ujęcie przedmiotu bystre i szerokie — nie dziw, skoro autorem był nie kto inny, jak Kazimierz Brodziński [1]). Przypuszczenie takie jest conajmniej nieuzasadnione, tem bardziej, że spis, wymieniający Wężyka jako autora, był sporządzony wówczas, gdy już redaktorem pisma był Brodziński.

Jakimi wpływami kierował się autor rozprawy, uwidacznia to sam jej tytuł. Mianowicie zdradza on niemieckie jej pochodzenie, gdyż „o poezyi w ogólności" znaczy tyle, co „von der Poesie überhaupt", a taki tytuł nosiły wstępne rozdziały do szczegółowego systemu sztuk, czy rodzajów literackich, jak np. wstęp do poetyki u Eschenburga [2]).

Rozprawa przynosi z sobą przedewszystkiem nowe i nieznane dotychczas na gruncie polskim określenie poezyi. Skoro bowiem Wężyk utrzymuje, „iż poezya jest to mocne uczucie piękności i prawdy, wyższym a niepospolitym objawione sposobem" [3]), neguje tem samem ideał ogłady i wypolerowania, a prawdę wewnętrzną ustanawia jako jedyne jej kryteryum.

W poszczególnych wywodach powołuje się na Schillera, zwłaszcza, gdy popęd twórczy i konieczność tworzenia tłumaczy w duchu greckiej teoryi o Apollinowem opętaniu duszy:

Ciesz się (mówi jeden z największych poetów dni naszych Schiller), że dar pienia z niebios samych pochodzi, i że to wieszcz opiewa, co mu Muza natchnęła. Ponieważ go bóstwo ożywia, będzie on dla słuchających Bogiem; ponieważ jest uszczęśliwionym, możesz z nim to szczęście podzielić [4]).

Słowa te wyjęte są z wiersza p. t. *Das Glück*:

Freue dich, dass die Gabe des Lieds vom Himmel herabkommt,
Dass der Sänger dir sängt, was ihn die Muse gelehrt.
Weil der Gott ihn beseelt, so wird er dem Hörer zum Gotte;
Weil er der Glückliche ist, kannst du der Selige sein.

Treścią więc tego wiersza jest obrazowo wypowiedziana myśl, że poeci są ulubieńcami bogów. W innem miejscu cytuje Wężyk również urywki z tego samego wiersza:

I tu trafnie opiewa Szyller: Każda ziemska piękność (mówi on) wychodzi na świat na kształt niebieskiej; początek jej ginie w urodzeniu

[1]) Dr. Maryan Szyjkowski: *Génie du Christanisme a prądy umysłowe w Polsce porozbiorowej*. Lwów, 1908, s. 189.

[2]) Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften, Berlin, 1789, s. 45.

[3]) T. III, s. 36.

[4]) T. III, s. 39—40.

z nieskończonego morza. Każda myśl światła, jak pierwsza Minerwa, wychodzi w zupełnem uzbrojeniu z boga piorunującego głowy [1]).

W oryginale przedstawia się rzecz tak:

Jede irdische Venus ersteht, wie die erste des Himmels,
Eine dunkle Geburt, aus dem unendlichen Meer;
Wie die erste Minerva, so tritt, mit der Aegis gerüstet,
Aus des Donnerers Haupt jeder Gedanke des Lichtes.

Wreszcie poraz trzeci korzysta Wężyk z Schillera, gdy przychodzi mu mówić o doniosłej misyi poetów:

Pomnijcie zawdy na te wyrazy największego dni naszych wieszcza: Godność ludzkości w naszych jest ręku złożona — pielęgnujcież ją bacznie — z wami ona upadać, z wami wznosić się będzie [2]).

Tym największym poetą jest nie kto inny, tylko Schiller, a cytowane słowa pochodzą z poematu p. t. *Die Künstler*, gdzie brzmią:

Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
Bewahret sie! Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben.

Wogóle poemat *Die Künstler* wywarł główny wpływ na całą rozprawę i nadał jej właściwy kierunek. Dzięki niemu zapewne jednoczył Wężyk w istocie poezyi pojęcie piękności i prawdy:

Cudowne pomięszanie piękności i prawdy, stanowi jej wewnętrzną istotę [3]).

Podobnie twierdzi i Schiller:

Was mir als Schönheit hier empfunden,
Wird einst als Wahrheit uns entgegengehn.

Natomiast jest rzeczą ciekawą, że rozprawy Schillera z zakresu estetyki, pisane prozą, pozostały bez wpływu na Wężyku, ani jednym bowiem szczegółem nie okazuje ich znajomości. Widocznie, jako utrzymane na poziomie filozoficznym, z powodu braku filozoficznego przygotowania pozostały dlań niedostępne.

Pozatem poszczególne zagadnienia rozwiązuje Wężyk w duchu takich estetyków niemieckich, jak Sulzer, Bouterwek i t. d.

Głównie estetycy niemieccy lubili przypisywać poezyi uniwersalny i syntetyczny charakter, zdolność ujmowania w formach symbolu ostatecznych praw bytu.

Nieinaczej też określa istotę poezyi i Wężyk:

Uczuć co jest piękność i prawda, nie jestże to objąć całą najważniejszych dociekań i rozmyślań mędrców dziedzinę?

---

[1]) T. III, s. 41—42.
[2]) T. III, s. 47.
[3]) T. III, s. 35.

Lecz wyżej nad nich ma sobie wskazane stanowisko poeta. On na mozolnej drodze dociekań i rozmysłów zgromadzone prawdy, w żywym i naocznym wystawia obrazie [1]).

Pokrewieństwo tych myśli z estetyką niemiecką uwidoczni nam zestawienie ich z odpowiednimi teoremami np. Bouterweka:

Das Eigentümliche der poetischen Schönheit ist ihre intellectuelle Universalität. Das Reich der Poesie umfasst alles Denkbare.

Dies ist das grosse Geheimnis des poetischen Genies das Einzelne hinzustellen als etwas Einzelnes, und doch aus ihm das Gefühl des Allgemeinen reden zu lassen, das den Menschen ergreift, wenn er an das Ganze der Natur und des menschlichen Lebens denkt.

Lwów. (Dokończenie nastąpi).

---

[1]) T. III, s. 36

ZYGMUNT MATKOWSKI.

CERVANTES W POLSCE.

I.

DON KICHOT A DZIADY WILEŃSKO-KOWIEŃSKIE.

Praca niniejsza należy do kategoryi studyów porównawczo-literackich, których zadania i wytyczne ująć można w punkty następujące:

1. Przez wskazanie całego szeregu wątków i pomysłów wspólnych dwu czy więcej autorom, czy też przez wykrycie wątków odwiecznych i tradycyjnych popierają one tylekroć już czynione i stwierdzane spostrzeżenie, że najgenialniejsi nawet poeci elementy treści swoich utworów niejednokrotnie przejmują od poprzedników, by je ukazać w indywidualnej modyfikacyi i nowej syntezie; stwierdzenie tego zjawiska rzuca światło na proces tworzenia artystycznego, dowodząc mianowicie, że

2. Lektura i tradycya literacka jest dla artysty (i dla człowieka kulturalnego wogóle) źródłem przeżyć równowartościowych z tak zwanymi faktami biograficznymi, skoro pierwsze z drugimi mogą wchodzić w najściślejsze związki i kombinacye na zasadzie jednorodności, tak że dopiero analiza rozdzielić je zdoła.

3. Odnajdując te same co do swej istoty wątki i pomysły w postaciach rozmaitych u różnych autorów i zestawiając je ze sobą, uzyskać można podstawę do określania indywidualnych metod przetwarzania przeżyć, czyli wogóle indywidualnych metod tworzenia artystycznego.

4 W związku z tem zauważyć trzeba, że jedynie przeżycia literackie autora, jako dające się odnaleźć *petrefacta*, dają się z kolei zestawić z przetwarzającem je dziełem, gdy przeciwnie natury t. z. faktów biograficznych nic nam odtworzyć nie zdoła.

5. Pojmując z kolei cały materyał, przez analizę porównawczą dzieł danych dostarczony, a mający powyżej określoną wartość swoistą, jako dowód mniej lub więcej żywego zainteresowania

jednego autora drugim, oprzeć można na tej podstawie rozważania ogólne na temat ich stosunku.

6. Ponieważ rodzajowość i stylowość dzieł sztuki są albo teoretycznemi uogólnieniami pewnych cech wspólnych mniejszym lub większym ich grupom, albo też historycznymi produktami tradycyi literackiej, przeto jedynie przez wykrycie związku dzieła z pewną grupą lub kierunkiem określić je można pod tym względem.

7. Wykrywając związki między poszczególnymi autorami dochodzimy do wyróżnienia prądów ideowo-literackich, na których tle poszczególne indywidualności tem silniej występują.

8. Badania porównawcze pozwalają niejednokrotnie ściślej sformułować i uprościć charakterystykę postaci literackiej, przez umieszczenie jej w ramach pewnych szczególnie wyrazistych i jednolitych typów klasycznych (n. p. Don Kichot, Hamlet, Werter).

9. Najogólniejsza dyrektywa dla badań tego rodzaju brzmiałaby: w braku dokumentu historycznego, stwierdzającego ponad wszelką wątpliwość, że pewne dzieło znane było badanemu autorowi w okresie tworzenia dzieła, o które w danym wypadku chodzi, argumentów szukać należy w obfitości analogii, które zatem w możliwie największem bogactwie wykryć i zestawić trzeba.

Te wskazania były przewodnikami w niniejszem studyum. Bez pretensyi do wyczerpania nowego a pełnego treści problemu, starano się przedewszystkiem zebrać jak najobficiej i jak najprzejrzyściej ugrupować materyał porównawczy, nawiązać dzieło Mickiewicza z niedość jeszcze zbadanym prądem, umieścić je w pewnej, wybitnej grupie rodzajowej, a postać bohatera odnieść do jednego z nieśmiertelnych typów psychologiczno-symbolicznych. Rzecz oczywista, że ani ów prąd, ani grupa, ani też typ całości elementów dzieła tak złożonego, jak *Dziady* nie obejmują.

Zestawienie *Dziadów* z nowem źródłem uwypukla z niezwykłą wyrazistością pewne istotne cechy twórczości Mickiewicza wogóle, a rozjaśnia pewne zawiłości jego arcydzieła młodzieńczego.

Zadania pod 3) sformułowane mogły być tylko w drobnej mierze spełnione, w formie uwag przygodnych. Wyczerpujące ich załatwienie wymaga konfrontacyi dzieła ze wszystkiemi znanemi jego źródłami.

Praca niniejsza jest częścią drugą cyklu studyów p. t. *Cervantes w Polsce.* Umieszczone tu w nagłówku oznaczenie jej jako pierwszej odnosi się do porządku publikacyi, nie zaś do chronologii materyału.

Część I. wypełnią dzieje *Cervantesa w Polsce* przed Mickiewiczem i około Mickiewicza.

Część III. nawiąże do niniejszej i będzie miała również za przedmiot twórczość Mickiewicza. Zajmie się ona mianowicie *a*) stosunkiem *Dziadów* do następujących wybitnych „donkichotad“, t. j. pewnego ściśle określonego rodzaju naśladownictw

Don Kichota: 1) T. Corneille'a *Berger extravagant* w przeróbce Zabłockiego *(Pasterz szalony)*, 2) Wielanda *Don Sylvio de Rosalva*, 3) Goethego *Triumph der Empfindsamkeit* 4) Tieck'a *Zerbino; b)* stosunkiem Mickiewicza do innych płodów cervantyzmu: 1) Cervantesa *Galatei* w przeróbce Florian'a, 2) Fr. Schlegla *Lucinde; c)* rewizyą donkichotyzmu Hrabiego w *Panu Tadeuszu*. Część ta, w znacznej już mierze opracowana, dołączy się w krótkim czasie do niniejszej. Wymienione powyżej związki są częścią już zbadane i stwierdzone, częścią przypuszczalne.

Część IV. wypełnią dzieje cervantyzmu polskiego poza Mickiewiczem i po Mickiewiczu. Szczególne uwzględnienie znajdzie tu stosunek Słowackiego i Krasińskiego do autora *Don Kichota*. Krasiński wcześnie i wyraźnie zadokumentował znajomość tego arcydzieła. W postaci Hr. Henryka pewne typowe rysy donkichotowskie rzucają się w oczy. Zestawienie ich będzie niezmiernie wdzięcznem zadaniem. Z innych wybitnych płodów romantyzmu Goszczyńskiego *Król zamczyska* zasługiwać będzie na wszechstronne rozpatrzenie w związku z archetypem wszystkich obłąkańców literatury nowoczesnej.

Dodać jeszcze pragnę, że kwestyi stosunku J. J. Rousseau do Cervantesa, która się wyłoniła w toku badań niniejszych, poświęcę odrębne studyum. Znajdzie w niem miejsce także problem krzyżowania się wpływu wymienionych autorów na twórczość Mickiewicza.

WSTĘP.

Jak już niejednokrotnie stwierdzono, *Don Kichot* jest pierwszą powieścią, która zdobyła sobie pierwszorzędne stanowisko powszechno-literackie i przetrwała do dni dzisiejszych jako arcydzieło podziwiane i czytane.

Zasymilowany wcześnie przez literaturę francuską, angielską i niemiecką, *Don Kichot* stał się przedmiotem nader licznych naśladownictw, uczonej dyskusyi moralnej i literackicj, źródłem wybitnego prądu literackiego [1]).

Olbrzymia wielostronność i głębia tego arcydzieła sprawiły, że w swojej wędrówce przez kraje i stulecia z różnych stron było ujmowane, rozmaicie rozumiane i odczuwane, w rozmaitych celach naśladowane.

---

[1]) W przedstawieniu powszechno-literackiej roli *Don Kichota* oparto się głównie na następujących dziełach: Francya: Wurzbach: *Geschichte des französischen Romans*, Bd. 1. Heidelberg 1912. Anglia: Becker: *Die Aufnahme des D. Q. in der englischen Literatur*, Berlin, 1902; *The Cambridge History of english literature*, vol. VIII. IX. X. Niemcy: Berger: *D. Q. in Deutschland und sein Einfluss auf den deutscheu Roman*, (1613—1800), Heidelberg, 1908; Haym: *Die romantische Schule*, Berlin, 1870.

W pierwszej fazie swego posłannictwa powszechno-literackiego *Don Kichot* działa przedewszystkiem bogactwem fabuły. Wcześnie jednak znajdują naśladowców także najistotniejsze pierwiastki jego przebogatego składu — rodzajowość i ideologia.

Pierwsze chronologicznie miejsce w dziejach recepcyi *Don Kichota* zajmuje literatura francuska. Ona pierwsza ujmuje *Don Kichota* ze strony jego aktualności historycznej, t. j. jako satyrę przeciw „niezdrowej“ literaturze.

Z tego najogólniejszego stanowiska moralizatorsko-rodzajowego pojmowany, *Don Kichot* łączy się ze znanym w dziejach sentymentalizmu przeciwnym mu prądem, który towarzyszy jego rozwojowi od kolebki prawie aż po dni dzisiejsze.

Waryantem chrześcijańsko-humanistycznych skrupułów wobec wpływu moralnego literatury pogańskiej są niejednokrotnie wyrażane obawy także przed erotyzmem wybujałym, z jakichkolwiek źródeł płynącym. Pierwszy nieśmiertelny wyraz artystyczny dał tym obawom Dante w epizodzie Franczeski i Paola, wskazując zgubną książkę, jako współwinną w ich nieszczęściu. Formą piętnowanego tu sentymentalizmu jest zmysłowy prowansalizm. Wkrótce potem Boccaccio każe zwrócić się swojej Fiammecie w bolesnej spowiedzi serca z przestrogą „alle inamorate donne“. Morałem przestrogi okryje swą zmysłowość renesansową Enneasz Silvio w *Euryalu i Lukrecyi*. Napisze swe *Angoisses douloureuses qui procèdent d'amour* Danie Hélisenne de Crenne *laquelle exhorte toutes personnes à ne suyvre folle amour* (1538).

W czasie, w którym Ariosto wdzięcznym uśmiechem renesansowego sceptycyzmu żegna czarowny świat *Reali di Francia* igrając z renesansową *indifférence au continu* z jego zmierzchającymi blaskami, — współcześnie z pełnią renesansu na gruncie macierzystym, a jasnym już jego świtem w krajach postronnych, — dokonywa się w Hiszpanii długiem kiełkowaniem przygotowany renesans średniowiecznej literatury rycerskiej, w pełnym rynsztunku niesłychanych awantur, czarów, zmysłowego prowansalizmu — lecz i z silną przyprawą renesansowej już dworności. Praojciec tego kierunku, *Amadis de Gaula* Montalva [1]) stał się pasyą całego wieku na ziemiach Hiszpanii, Włoch, Francyi.

Prawowierny renesans krzywo patrzy na niekiasyczną proweniencyę uwielbianych rycerzy-kochanków.

Nawiązując do groteskowej satyry Pulciego, który w *Morgante maggiore* (1481) przydał Rolandowi groteskowego towarzysza, do bądź co bądź ironicznego, acz nie satyrycznego tonu Ariosta, pierwszy Folengo wytacza przeciw romansom rycerskim

---

[1]) Romans ten, którego pochodzenie jest kwestyą ciemną i sporną, popularny już w Hiszpanii w połowie XIV w., dochował się jedynie w redakcyi *Garci Ordonez de Montalvo*, 1 wyd. Zaragoza 1508, zob. np. *Biblioteca Romanica* 137—141: *D Q.*, Wurzbach: *Introducción* s. 11.

kampanię otwartą, stosując metodę hyperbolicznej groteski (*Baldo da Cipada* 1521). Idzie w jego ślady genialny Rabelais, dając swej sturamiennej satyrze karykaturalnie gigantyczne ramy rycerskiej fabuły, zaś w III. i IV. jej księdze nie szczędzi zwalczanej literaturze ciosów otwartych.

Tymczasem w Hiszpanii szaleje coraz srożej zaraza Amadisowa, wobec której bezsilne jest nawet przepotężne, a przez władzę królewską poparte duchowieństwo [1]).

Występuje przeciw tej zarazie znawca znakomity, a niegdyś może i wielbiciel rycerskich romansów [2]), Cervantes, — i zadaje im cios śmiertelny. Równocześnie zwraca się przeciw rozwielmożnionemu, a niedawno Dyaną Montemayora ukoronowanemu sentymentalizmowi arkadyjskiemu, a może także przeciw mistycznemu erotyzmowi. W tendencyi pokrewny dawnym tradycyom moralizatorskim, stwarza jednak Cervantes nową zupełnie stylowo-rodzajową metodę parenezy antysentymentalnej. Zwracając się, podobnie jak niegdyś Dante, wprost przeciw niebezpiecznej książce (w liczbie bardzo mnogiej) — nie przedrzeźnia, jak Folengo lub Rabelais, nieprawdopodobieństw i przesady rycerskiego romansu, nie każe jego bohaterom wyróść w fizycznych olbrzymów, — lecz w najwyrafinowaniej subtelnej grotesce psychologicznej każe uróść zgubnym skutkom szkodliwej kultury literackiej w monstrualne rozmiary — obłędu. Do stylu tej maniery należy: wyraźne wskazanie szkodliwych książek, taka lub inna forma ich symbolicznego potępienia, nieustanne odwoływanie się do nich w ciągu akcyi.

Te pierwiastki, składające się na pojęcie nowego gatunku satyryczno-moralizatorskiego, który określimy jako donkichotadę w najściślejszem znaczeniu, wykazuje przedewszystkiem szereg nieświetnych zresztą na ogół naśladownictw francuskich. Donkichotada w ściślejszem znaczeniu, jako organ polemiki moralno-literackiej, konstytuuje się zatem przedewszystkiem na gruncie francuskim w ciągu XVII wieku. Płody jej illustrują niejako toczącą się równocześnie teoretyczną na ten temat dyskusyę. Istota donkichotady polega na stworzeniu pewnego typu maniactwa, wykarmionego na pewnej specy-

---

[1]) Zob. j. w. str. 18.

[2]) Cervantes selbst muss, wie sein D. Q. beweist, einst ein eifriger Leser der Ritterromane gewesen sein. Seine genaue Kenntnis derselben zeigt, unter anderen, eine Stelle, wo er von Gasabal, dem Reiche Galaors redend, bemerkt, dessen Name komme nur einmal in dem *Amadis von Gaula* vor. Der unermüdliche Bowle gab sich die Mühe dies zu untersuchen und deshalb den ungeheueren Roman durchzulesen, wobei er die Richtigkeit der Angabe erhärtete, (Ticknor: *Geschichte der schönen Literatur in Spanien*, Bd. I, str. 523).

ficznej literaturze, czy, mówiąc ogólniej, kulturze, tej właśnie, o której potępienie w danym wypadku chodzi. Proceder to wdzięczny, elastyczny niezmiernie i efektowny, zasługujący w całej pełni na miano „literatury eksperymentalnej".

Wybór fabuły i stylu donkichotady zależy od tego, na jaką literaturę bohater ma być chory, — na rzecz jakiego, czy jakich typów literackich zatraca swą osobowość, by je odgrywać w swej manii. Od talentu autora zależeć będzie, czy zdoła w mniejszej lub większej obfitości nagromadzić charakterystyczne dla zwalczanej literatury wątki, sytuacye, dekoracye, stylowe maniery. Donkichotada tego rodzaju jest, w porównaniu ze swym niedoścignionym pierwowzorem, transpozycyą metody Cervantesa na aktualny w danym przypadku materyał treściowy. W tej transpozycyi mogą jednak znaleźć miejsce, zależnie od okoliczności, i nietransponowane, wprost z postaci Don Kichota przeniesione rysy.

I tak Sorel, zwalczając sentymentalizm pastoralny, szerzony przez *Astreę* Honoryusza d' Urfé, napisze swego *Berger extravagant* (1627), którego ów romans przyprawił o obłęd pastersko-mitologiczny, będący najdokładniejszą transpozycyą rycerskiej manii Don Kichota. (Powieść Sorela, udramatyzowaną przez T. Corneille'a, przerobi, jak wiadomo, Zabłocki, o czem w d. c. będzie mowa). Sieur Duverdier w swym *Chevalier hypocondriaque* (1632), Clerville zaś w niedokończonym *Gascon extravagant* (1639) zwracają się przeciw romansom w rodzaju *Polexandre* Gomberville'a. A. T. Perdou de Subligny w niedokończonej, lecz poczytnej, *Fausse Clélie* (1670) zwalcza modne powieści Mme de Scudéry. Bohaterka jego popada po przeczytaniu *Clélie* w obłęd. Donkichotada pojawia się też na scenie. W komedyi Scarrona *Faux Alexandre* lektura *Cassandre* La Calprenede'a pozbawia bohaterkę zdrowych zmysłów tak, że tylko pod postacią Aleksandra Wielkiego można pozyskać jej względy. Jako donkichotadę przeciw precyozyzmowi określić wreszcie trzeba nieśmiertelne *Précieuses ridicules* Moliere'a, dotknięte manią rambouilletyzmu.

Mimo że Anglia stała się wcześnie drugą ojczyzną *Don Kichota*, wśród licznych, rozmaitego rodzaju naśladownictw i parodyi tego dzieła i mimo nieustannego czerpania z niego motywów dla komedyi i noweli, o jednej zaledwie donkichotadzie w powyżej określonem znaczeniu się wspomina. Jest nią *Female Quijote* Mrs. Lennox (1752), spóźnione echo francuskiej donkichotady Subligny'ego, świadczące o długiej poczytności romansów à la Scudéry w Anglii. Bohaterka bowiem popada w obłęd po lekturze *Grand Cyrus* i *Clélie*, żyje w nieustannej obawie przed stylowem romansowem uprowadzeniem, w ogrodniku ojca widzi

przebranego księcia, a za przykładem *Précieuses* odrzuca nadto rozsądnych wielbicieli.

Przytoczyliśmy ten szereg utworów, tak typowych pod względem maniery, w tym celu, by tem silniej uwydatnić istotę nowego rodzaju literackiego, który jest zacieśnieniem, a raczej może uogólnieniem *Don Kichota* w szablon rodzajowy, dowolną treścią wypełniany.

Jeżeli ojczyzną donkichotady w ściślejszem znaczeniu jest Francya, — kolebką jej formy zmodyfikowanej jest Anglia. Kiedy Butler w swym *Hudibras* ujmuje *Don Kichota* z jego najogólniej aktualnej strony, t. j. jako satyrę przeciw rycerstwu, nie chodzi mu, jak Cervantesowi, o zwalczanie jakiejś literackiej na tem tle choroby wieku, lecz o polityczno-religijne porachunki. Bierze z *Don Kichota* tylko sytuacye i fabułę (rycerz — giermek — wędrówka), zaś wykwintnie poetyczną i nawskróś sympatyczną śmieszność hidalga zastępuje zohydzającą karykaturą (kombinacya Cervantesa z Rabelais'em). Jeżeli *Hudibrasa* możnaby w historyi donkichotyzmu pozostawić bez szkody na boku, jako jedyną w swoim rodzaju transfiguracyę i parodyę [1]), — to modyfikacya jego pierwiastków w twórczości Fielding'a i Sterne'a wnika najsubtelniej i najgłębiej w istotę hiszpańskiego arcydzieła tak, że odtąd wpływ oryginału i tych znakomitych przetwórczych i twórczych naśladowntctw krzyżować się będzie.

Fielding w *The history of Joseph Andrews...* [2]) rozdziela niejako tkwiące w jednej postaci Don Kichota elementy, między dwie akcye i dwie postaci. Pierwszym z tych pierwiastków jest tendencya satyryczno-moralizatorska przeciw niezdrowej literaturze, którą tu reprezentuje *Pamela* Richardsona. W rozprawie z *Pamelą* nie stosuje jednak Fielding „eksperymentalnej" metody donkichotady, lecz posługuje się prostą i niewyszukaną parodyą, zastępując w podobnej fabule żeńską Pamelę bohaterem męskim, Józefem. Lecz to jest sprawa poboczna. Główną bowiem postacią jest tu proboszcz Adams, postać najpogodniej, najnaturalniej i najwdzięczniej śmieszna. Pierwiastkami zaś tej śmieszności są wspólne mu z Don Kichotem rysy: odwaga, wojowniczość, hojność, czystość i łatwowierność. Z nich wypływają rozliczne jego przygody, one narażają go na docinki z gruba prostego towarzysza podróży. Mamy więc w Adamsie skrajnie znaturalizowanego Don Kichota, świadomie, w myśl przedmowy, przeciwstawiającej „naturalny" komizm „burleskowemu", dokonany eksperyment literacki. Zestawienie dwu przeciwnych sobie typów (wolne od intencyi symbolicznych), przedewszystkiem zaś w najdrobniejszych

---

[1]) Por. *The Cambr. Hist. of Engl. Lit.*, VIII. 65.

[2]) *The history of the adventures of Joseph Andrews and his friend Mr. Abraham Adams. Written in the Imitation of the manner of Cervantes, author of Don Quixote*, 1742.

nieraz szczegółach kopiowana faktura, a często i fabuła *Don Kichota*, usprawiedliwiają w całej pełni odwołanie się do niego w tytule powieści. Nic może lepiej nie świadczy o żywotności dzieła, jak możliwość tak twórczego i tak skutecznego jego przetrawienia w tyglu nowej sztuki. O potędze zaś jego świadczy także to, że ta nowa sztuka musiała na swej drodze z niem się zmierzyć i zresorbować je.

Bardziej prosty jest stosunek drugiego dzieła Fieldinga *Tom Jones* do *Don Kichota*. Ono też staje się przedewszystkiem sztandarem zmodyfikowanego donkichotyzmu. Tu bowiem, w najściściślejszym również związku z *Don Kichotem*, występuje symboliczna już para pana i sługi, antyteza idealizmu i realizmu. Naturalizm zaś Fieldinga wyraża się tu z całą jasnością w tem mianowicie, że łagodząc chorobliwość postaci hidalga, groteskowy obłęd jego zastępuje pospolitem maniactwem, „konikiem“, bez zgoła żadnej wyraźnej tendencyi moralizatorskiej. Zaznaczyć również należy, że naturalną już w samym pierwowzorze, komiczną postać Sancha recypuje Fielding w całej pełni.

Żadne zatem z dzieł Fieldinga nie podpada pod podane wyżej i poparte przykładami francuskimi określenie donkichotady w znaczeniu ścisłem. To też dzieła jego reprezentują rozwój pierwiastków *Don Kichota* w oderwaniu od jego historycznego charakteru, na gruncie psychologicznego realizmu.

Zaznaczam tu tylko ogólnikowo, że kontynuacyą Fieldingowskiego stanowiska wobec *Don Kichota* jest druga w literaturze angielskiej jego transfiguracya, czy najindywidualniejsza waryacya na jego motywach, w utworze genialnego i wyrafinowanego humorysty Laurence Sterne'a: *The Life and opinions of Tristram Shandy* (1760—67). Do dzieła tego powrócimy w innym związku w Części II niniejszej rozprawy.

Skombinowany wpływ Cervantesa i Fieldinga daje życie licznym a niepospolitym donkichotadom niemieckim wieku oświecenia. *Don Kichot* staje się tu często sprzymierzeńcem racyonalizmu w walce z tradycyjnymi przesądami, — najzgodniej zresztą ze swą genezą historyczną. Wielanda *Don Sylvio de Rosalva* (skierowany przeciw manii „feeryczności“), Musaeus'a *Grandison der Zweite* (przeciw richadsonowskiej „grandisonomanii“), Goethego *Triumph der Empfindsamkeit* (przeciw sentymentalizmowi werterowsko-roussowskiemu, autodonkichotada), są najwybitniejszymi okazami donkichotady w znaczeniu ściślejszem („francuskiej“). Pomówimy o nich obszerniej na innem miejscu. Natomiast J. G. Müllera *Siegfrid von Luxemburg* jest krańcowym produktem ewolucyi donkichotyzmu w duchu Fieldinga, t. j. w kierunku czystego komizmu.

Obok naśladownictw metody i transformacyi istoty arcydzieła hiszpańskiego działa zarówno w XVII jak i w XVIII wieku

jego przebogata treść fabularna, dostarczając wątków noweli, komedyi, dramatowi [1]) i operze, mnożą się oceny i interpretacye, szczególnie na gruncie bogato rozwiniętej krytyki niemieckiej XVIII wieku, której żaden wybitny reprezentant go nie pomija, coraz bardziej uwydatniać się poczyna najbliższa odczuwaniu współczesnemu symboliczna interpretacya antytezy Don Kichota i Sancha: idealizmu i realizmu. W duchu tej interpretacyi powstają antytetyczne pary bohaterów (Faust — Mefisto).

Nie zbadano dotąd, o ile mi wiadomo, stosunku J. J. Rousseau'a do arcydzieła Cervantesa. Że stosunek taki istnieje, tego dowodzi pochwalna wzmianka o *Don Kichocie* w przedmowie do *Nowej Heloizy*, cytat w liście XXIII (1-re Partie), okazujący gorliwego czytelnika, przedewszystkiem zaś wyraźne ślady wpływu Cervantesa w twórczości Genewczyka: typowa donkichotada Zofii „opętanej“ *Telemakiem* Fenelon'a w *Emilu*, pokrewieństwo epilogu *Emila* z wtrąconą nowelą o Kardeniu, a prawdopodobnie i w tymże epilogu opowiedziany rewolucyjny epizod Emila na galerach, tak blizki ideowo wyzwoleniu spotkanych galerników przez Don Kichota [2]). Stosunek Rousseau'a do *Don Kichota* zasługuje na jaknajdokładniejsze zbadanie, ze względu na nową, o wiele istotniejszą niż Fieldingowska modyfikacyę, jakiejby uledz musiało dotychczasowe pojmowanie, a przedewszystkiem odczuwanie tego dzieła w zetknięciu z uczuciowością, wyobraźnią i ideologią Genewczyka. Wyśmiane, lecz w genialnie wykwintnej humorystyce przecudnie upoetyzowane, fantastycznością najwznioślejszego obłędu owiane, najpotężniej niekiedy wysłowione: idealizm i sentymentalizm rycerski i arkadyjski, dytyramby złotego wieku, natchnione widokiem — żołędzi, krytyka ustroju społecznego (przedewszystkiem w karykaturalnej utopii rządów Sancha na „lądowej wyspie“ Barataryi), tak silne hasła wolnościowe i rewolucyjne [3]), — a nadewszystko najgłębsze pokrewieństwo duchowe

---

[1]) Bibliotheca Romanica, o. c. Introd. str. 29.

[2]) *Don Quijote*, Parte I, Cap. XXII, »De la libertad que dió D. Q. á muchos desdichados que mal de su grado los llevaban donde no quisieran ir« (wyd. D. Diego Clemencin, Madrid, 1894, T. II, str. 205) *Emile*. (Didot, Paris 1808) T. III, epilog: »Emile et Sophie ou les solitaires», str. 314; »donkichotada« Zofii: ib. str. 105 i nast.; por. też: Z. Matkowski »Rousseau-Mickiewicz« (Rozpr. Wydz. filol. Akad. Umiej. w Krakowie T. XLII, 1907) str. 16.

[3]) Morel-Fatio w studyum p. t. «Le D. Q. envisagé comme peinture et critique de la société espagnole du XVI et du XVII siècle potępia «une fâcheuse manie de quelques critiques modernes... de prétendre découvrir en lui (Cervantes) un précurseur à vues hardies en matière de religion ou de politique, d'abuser de certains passages de ses oeuvres en leur prêtant une intention frondeuse, une signification prophétique». Jakkolwiek te liczne »nadużyć się dające« ustępy rozu-

Jana Jakuba z błędnym i ponurym hidalgiem, zdumiewające i niesamowite wprost podobieństwo do fabuły *Don Kichota* tak jego „romansowej“ edukacyi i tułaczego żywota, jak walki na wszystkie fronty pod najszczytniej chimerycznymi sztandarami, a wreszcie, jako tragiczny dorobek takiego wychowania i żywota: rzeczywisty obłęd — to wszystko, co sprawia, że wielki Genewczyk jest wcielonym jakoby, z księgi w życie zstępującym Don Kichotem, sprawić też musiało, że dzieło Cervantesa przez Rousseau'a i za jego pośrednictwem odczuwane, uledz musiało przenicowaniu. Stało się biblią idealizmu, a zarazem istnem *speculum* rycerstwa, najuczeńszym a tak subtelnym wykładem miłości dwornej i arkadyjskiej. „Nous nous moquons des paladins! c'est qu' ils connaissaient l'amour, et que nous ne connaissons plus que la débauche. Quand ces maximes romanesques commencerent à devenir ridicules, ce changement fut moins l'ouvrage de la raison que celui des mauvaises moeurs“. (*Emile* III, 78). To zdanie jest jednym z wykładników stosunku Rousseau'a do *Don Kichota* i stosunku do tegoż dzieła w duchu Rousseau'a.

Innym wykładnikiem jest wspomniana donkichotada Zofii. *Telemak* wzbudził w jej duszy zbyt górne pragnienia, a te naruszyły równowagę jej umysłu. „Je voulais peindre une femme ordinaire: et à force de lui élever l'âme, j'ai troublé sa raison“. Mamy tu zatem nową postać donkichotady w znaczeniu ściślejszem, nie ośmieszającą, lecz poważnie ostrzegawczą, donkichotadę tragiczną.

Jak dla wieku XVIII donkichotyzm zaplata się z wpływem Fieldinga, tak dla romantyzmu krzyżuje się niewątpliwie z rousseau'izmem. Don Kichot przestaje być śmiesznym, a staje się tragicznym. „Wird ein Narr zum Weinen, nicht zum Lachen“, by się posłużyć słowami Tantrisa w dramacie Hardta. Odtąd można wprawdzie nadal przestrzegać przed zgubnymi skutkami egzaltacyi, można nadal stosować metodę eksperymentalną donkichotady, ale z tragicznem załamaniem rąk wobec fatalnych skarbów ducha, które z taką trudnością się mieszczą w ciasnych szrankach ludzkiego żywota. To jest stanowisko zasadnicze, które nie wyklucza jednak możliwości stosowania dawnych manier, n. p. w formie subtelnej autoironii, której wzór dał Goethe w swej anti-werterowskiej donkichotadzie.

Donkichotyzm w dobie romantyzmu jest problemem mało dotąd zbadanym, chociaż ma tło niesłychanie rozległe w naj-

---

miał Cervantes, i jakkolwiek należałoby je rozumieć w interpretacyi ściśle historycznej na tle epoki, faktem jest, że takie «nadużyć się dające ustępy» są, a właśnie możliwość różnorodnego odczuwania i pojmowania treści utworu jest decydującą w jego działaniu na potomność. Że taki właśnie czytelnik *Don Kichota*, jak np. Rousseau, do tego rodzaju »nadużyć« mógł być szczególnie skłonny, nie trzeba dowodzić.

istotniejszych pierwiastkach nowej sztuki: idealizmie i medyewalizmie, tak cudownie zakonserwowanym w uczonej, satyrycznej zaprawie Cervantesa.

Jedynie historya literatury niemieckiej poszczycić się może znakomitem studyum francuskiego germanisty Bertrand'a [1]), które rozproszone dawniej i skąpe, lecz już w dziele Haym'a *Romantische Schule* charakterystyczne i do rozważań pobudzające wzmianki zastąpiło obrazem wszechstronnym, a niemal od jednego rzutu, bez prac przygotowawczych, dokonanym. Mimo usilnych starań nie udało się jednak dotąd piszącemu pozyskać tego dzieła, wydanego bezpośrednio przed wojną, to też musi poprzestać na treściwej jego ocenie pióra jednego z najznakomitszych dziś cervantystów, Wurzbacha [2]).

Niezmiernie wybitna rola, jaka przypadła puściźnie wielkiego Hiszpana w rozwoju romantyzmu niemieckiego, ma dwie strony: czysto literacką i ideologiczną. Pionierem literackiego cervantyzmu, t. j. uwielbienia Cervantesa jako mistrza romantycznej powieści i noweli, był Fr. Schlegel [3]). Pełna zaś recepcya i naturalizacya Cervantesa w Niemczech dokonywa się dzięki równoczesnym a konkurencyjnym przedsięwzięciom Tieck'a i Soldau'a, którym zawdzięczają Niemcy dwa naraz niepospolite przekłady *Don Kichota* oraz przekład nowel.

Lecz ważniejszą jest dla nas strona programowo-ideologiczna niemieckiej romantycznej recepcyi Cervantesa. W *Zerbino* Tieck'a, który, wywodząc się z *Triumph der Empfindsamkeit* Goethego, przedstawia niezmiernie interesujące przekomponowanie i skombinowanie donkichotowskich motywów w duchu najskrajniejszego romantyzmu, znajdujemy romantyczną apoteozę Cervantesa, jako jednego z „świętej czwórki" patronów nowej szkoły: Goethe, Shakespeare, Cervantes, Dante. „Nachdem Fr. Schlegel den Romantismus des Cervantes erkannt und Tieck sein Hauptwerk in Deutschland eingebürgert hatte, gab ihm Schelling die höhere Weihe im romantichen Sinne. Er erklärte zuerst, dass *Don Quixote* mehr sei als ein geistvolles Buch, mehr als eine bedeutende Satire oder ein stylistisches Meisterwerk. Er sei ein Werk von tiefem philosophischem Gehalt, denn er versinnbilde nichts anderes, als den ewigen Streit des Idealen gegen die Wirklichkeit und gebe damit im kleinen ein Bild des gesamten Lebens (spe-

[1]) Bertrand J. J. A.: Cervantes et le romantisme allemand, Paris, 1914, F. Alcan.

[2]) Zob. Euphorion, Bd. XXII (1918) Heft 1, str. 166—172. Data tej oceny, świadcząca jak trudno dziś śledzić zagraniczny ruch naukowy, niech będzie i dla nas usprawiedliwieniem.

[3]) Por. Wurzbach l. c. str. 168: „Er sah in ihm den grössten, und abgesehen von Boccaccio, den einzigen Prosakünstler unter den romantischen Schriftstellern".

ziell auch des Strebens] der Romantiker). Ansätze zu einer derartigen symbolischen Deutung finden sich allerdings schon in A. W. Schlegel's Aufsätzen in der *Allgemeinen Literaturzeitung* und im *Athenäum*, diese Formulierung rührt aber erst von Schelling her. Da dessen Vorlesungen erst 1859 publiziert wurden, blieb sein Einfluss zunächst auf einen kleinen Kreis beschränkt; dieser war aber der massgebende" [1]).

Tak więc *Don Kichot* w dobie romantyzmu nabiera rzeczywiście tych cech, z których niektóre wystąpić już musiały w jego zetknięciu się z psychiką J. J. Rousseau'a, działa przedewszystkiem na wyobraźnię i uczucie, staje się chorążym idealizmu. Budzi zarazem ciekawość dla płomiennych cudów swej ojczyzny (egzotyzm) i staje się punktem wyjścia dla romantycznego hispanizmu, którego prądem centralnym w dalszym rozwoju będzie kalderonizm.

Wielka mnogość przeróżnych utworów, wpływem Cervantesa owianych, które tak skrzętnie zebrał i omówił Bertrand, jest cyfrowym równoważnikiem tylekroć z taką siłą wyrażonego uwielbienia dla hiszpańskiego mistrza [2]).

Ze względu na zagadnienie, którem się tu zajmujemy, na szczególną uwagę wśród interpretatorów i wielbicieli *Don Kichota* w dobie romantyzmu zasługuje znany dobrze wileńskim romantykom Bouterwek, „Aufklärer mit romantischem Einschlag", jak go w cyt. artykule określa Wurzbach. Rozdział, poświęcony *Don Kichotowi* w „Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts, Göttingen, 1804", jest niewątpliwie epokowem zjawiskiem w dziejach donkichotyzmu. Obłęd rycerski hidalga opromieniono tu całą symboliczną aureolą idealistycznego entuzyazmu, co się najsilniej wyraża w zdaniu: „dass der edle Ritter von La Mancha der edle Repräsentant aller

[1]) Wurzbach, l. c. str. 169.

[2]) Znawcą *Don Kichota* był także Schiller, który Cervantesowi zawdzięcza najgłośniejszą i najbardziej «programową» kreacyę swoją: Karola Moora. Jest on szerokiem rozwinięciem naszkicowanego w D. K. szlachetnego zbójcy wysokiego rodu, Roque Guinard. Podobieństwo jest tak uderzające, że sam je odrazu zauważyłem, zanim znalazłem jego historycznie udokumentowane stwierdzenie u Bergera, o. c. str. 100. — Również Byron, który wymienia dwukrotnie Cervantesa w *Don Juanie*, mógł w nim znaleźć prototyp swoich bohaterów w demonicznym a genialnym poecie-zbrodniarzu Ginez de Passamonte, który m. i. mówi o sobie do D. K.: «I nieszczęśliwym, dodaj Pan jeszcze, bo niedola zawsze ściga ludzi wyższych». Rzecz dziwna, że nie zwrócił na to uwagi Kraeger w swem cennem studyum: *Der byronsche Heldentypus* (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte VI, München, 1898), gdzie w rozdziale: „Schiller-Byron", mówiąc o Karolu Moor, szkicuje linię rozwojową: Cervantes-Schiller-Byron (str. 33).

Phantasten ist, die, wie er, mit dem herrlichen Enthusiasmus zu Narren werden, weil ihr sonst gesunder Verstand den Reizen der Selbsttäuschung nicht widerstehen kann, in der sie sich als erhabenere Wesen fühlen". W zdaniu tem dokonano uroczystej intronizacyi rozumnego szałem Rycerza Ponurej Twarzy w rajskiej krainie romantycznej ułudy, kędy zapał tworzy cudy, i wyniesiono go wysoko, wysoko ponad przyziemne ludy Sanchów...

Tak więc, w obecności tego bezcennego dokumentu, raz jeszcze podkreślić należy, że romantyczna donkichotada, przestrzegająca przed niebezpieczeństwem zbyt górnych lotów, mogła być tylko tragiczną i poważną, ostrzegawczą autokrytyką.

Bouterwek nie ma słów pochwały dla oryginalności pomysłu, wzniosłości natchnienia, ożywiającego całe dzieło, którego żaden przekład, zdaniem jego, oddać nie zdoła. Redukuje do odpowiednich rozmiarów okolicznościowy morał anti-amadisowy, podnosząc z całym naciskiem potężny rozmach geniuszu, który tak daleko wyszedł poza zamiar moralisty-satyryka. „Der ästhetische Werth und der ästhetische Reichtum der Idee eines heroischen Phantasten, der das Rittertum wiederherstellen will, ist als Keim der Begeisterung anzusehen, aus der das ganze Werk erwuchs". Zwraca dalej bystro uwagę na najistotniejszy związek nowel wtrąconych z całością, akcentując w szczególności tak ważną, jak się w d. c. okaże, „reizende Geschichte der Schäferin Marcella". Trafnie dalej określa owe tkwiące już w ramach *Don Kichota* „poważne donkichotady" obłąkanych kochanków pustelników, jako „ernsthaft romantische Partiien, die zwar nich wesentlich in den historichen Zusammenhang, desto mehr aber zur charakteristichen Würde des ganzen Gemäldes gehören". Stwierdza wreszcie zgodnie z dzisiejszym stanem nauki, że arcydzieło Cervantesa jest „das erste classische Muster des neueren Romans".

Z odmiennej strony ujmuje dzieło Cervantesa prawodawca francuskiego romantyzmu, Victor Hugo, w przedmowie do *Cromvelle'a.* Jakkolwiek to jego stanowisko z przedmiotem niniejszego studyum nie ma ani historycznego, ani ideowego związku, uważam za stosowne zaznaczyć je pokrótce, dla uwypuklenia szkicowanej tu w najogólniejszych zarysach roli Cervantesa w rozwoju romantyzmu. W przeciwieństwie do skrajnie symbolicznego pojmowania *Don Kichota,* którego klasyczny dokument omówiono powyżej, stanowisko V. Hugo jest ściśle historyczne. Tieck umieszcza Cervantesa w dość nieokreślonem zestawieniu swojej świętej czwórki, jako jednego z duchów przewodnich nowej szkoły; V. Hugo łączy go z historycznymi jego poprzednikami i współtwórcami nowego *genre,* olbrzymiej, genialnej groteski: Ariostem

i Rabelais, i czyni go jednym z potężnych filarów nie tyle nowego ducha, ile raczej nowego stylu w sztuce. Stanowisko zatem V. Hugo jest i ściśle historyczne i nawskróś artystyczne. Przypomina żywo również czysto artystyczny punkt widzenia Fieldinga, z tą różnicą, że tamten, widząc w Cervantesie nieprześcignione źródło humorystyki i wzór techniki powieściowej, — w duchu realizmu sprzeciwił się właśnie uwielbionej tym razem przez francuskiego romantyka groteskowości.

Swoje zrozumienie *Don Kichota* pogłębił i rozszerzył V. Hugo, poświęcając mu znacznie później niezwykle piękny rozdział w swym *Szekspirze*. Lecz to już wykracza poza ramy obecnych rozważań.

Już z tego najogólniejszego rzutu oka na wędrówkę pośmiertną Rycerza Ponurej Twarzy przez wieki i kraje, przez mózgi i serca ludzkie, widać jasno, jakim kameleonem jest to dzieło.

Ze stanowiska czysto artystycznego pojmowane karmi i realistę i romantyka, przebogatą fabułą zasila setki najrozmaitszych utworów; jako metoda satyryczno-parenetyczna daje broń do załatwiania wszelkiego rodzaju polemicznych porachunków; w dziedzinie ideowych konfliktów, od strony Sancha i kanonika [1]) ujęty, jest sprzymierzeńcem racyonalistów; dla „rozumnych szałem“ jest sztandarem najogromniejszego i najwznioślejszego obłędu; dla trawionych niedosiężnem a palącem słońcem ideału — tragiczną przestrogą i bodźcem samokrytycyzmu; dla myślicieli — symbolem wiecznego konfliktu; dla stęsknionych za poezyą przeszłości — istnem, najuczeniej zebranem muzeum rycerstwa; dla żądnych kolorów — skarbnicą egzotyzmu; dla szukających ochłody u źródeł prostoty zgorączkowanych marzycieli — pierwszą utajoną epopeją gminu.

Czem był w umyśle i zamierzeniu swego twórcy, nikt nie zgadnie, lecz i nikt nie zdoła zaprzeczyć, że w zbiorowej duszy potomności urasta w olbrzymie, fantastyczne rozmiary, — i jest jednym z wiecznych współcześników wszystkich pokoleń i obywatelem wszystkich cywilizowanych krajów [2]).

---

[1]) Nie proboszcza z Manchy.

[2]) Oddziaływanie *Don Kichota* trwa po dziś dzień. Nie było, zdaje się, żadnego jeszcze wybitnego twórcy, czy myśliciela, któryby go nie miał w repertuarze swych lektur i któryby go nie zarejestrował w jakiś sposób w systemie swych pojęć i symbolów. »Przewyższają go chyba poczesnością i rozpowszechnieniem, mówi Wurzbach w cyt. już wstępie, Pismo Św., niektóre dzieła religijne Wschodu, utwory niektórych klasyków starożytnych i dramaty Szekspira«. Z takich zaś sądów pochwalnych, jak cyt. tamże dla przykładu Macaulay'a (»z pewnością najlepsza powieść świata i wyższa nad wszelkie porównania«) lub podobny mu Grillparzera, możnaby ułożyć z pewnością olbrzymie florilegium we wszyst-

Rozprawa niniejsza jest pierwszą na większą skalę podjętą próbą uobywatelenia *Don Kichota* w literaturze polskiej, — i to w jej stołecznem miejscu.

Dokumentem, stwierdzającym w całej pełni naszkicowaną powyżej filiacyę donkichotyzmu z rousseau'izmem i romantyzmem. i to dokumentem dla znakomitości swojej i wszechstronności najpierwszorzędniejszym, są *Dziady* wileńsko kowieńskie.

Zanim do udowodnienia tej tezy przystąpię, wpomnieć muszę, że problem donkichotyzmu w twórczości Mickiewicza został po raz pierwszy poruszony w rozprawie profesora K. Wojciechowskiego p. t. *Hrabia w Panu Tadeuszu a Don Kiszot* (Stryj. 1900), w której jednak nie wykroczono poza zagadnienie w tytule wyrażone. Rysy donkichotowskie w postaci Hrabiego zaznaczył również prof. S. Windakiewicz w *Prolegomenach do Pana Tadeusza* (Kraków, 1918).

Nawiązując do krótkiej wzmianki prof. Wind. stwierdzić pragnę, że powołany przez niego niezmiernie dla naszego problemu ważny list Mickiewicza z Moskwy (Kor. I, 20) nie jest pierwszą wzmianką o *Don Kichocie* w korespondencyi M., gdyż ona pojawia się już w liście z Kowna do Jeżowskiego pod datą 8 kwietnia 1820 („Nieznane pisma... z Archiwum Filomatów" wyd. J. Kallenbach.

---

kich kulturalnych językach. Działa po dziś dzień, bo któż się nie dopatrzy pokrewieństwa między tym wędrownym bojownikiem braterstwa ludów i wspólnoty międzynarodowej w służbie najwyższych ideałów kultury, tych tak tragicznie zdementowanych i w złote wieki z powrotem odesłanych dziś chimer, między bijającym się zgoła już fizycznie i po donkichotowsku, czy z żandarmami swej ojczyzny, czy z paryskimi policyantami (jak n. p. jego poprzednik z siepaczami Św. Hermandady), między żyjącym w najwznioślejszym ze snów: artyzmie, i walki toczącym z kupczącymi w jego świątyni Sanchami, między tym nieznużonym poszukiwaczem ucieleśnionego ideału kobiecości — Janem Krzysztofem Romain Rolland'a, a Rycerzem Ponurej Twarzy a najpromienniejszej duszy? Któż nie dostrzeże tak wyraźnych śladów techniki powieściowej Cervantesa w dziele genialnego współcześnika naszego? Oto podróż, jako motor akcyi, wtrącanie całych tym razem powieści (Antoinette) w mocne ramy całości, obfitość teoretycznych dygresyi, tak silne uwydatnianie symbolicznych antytez, a nawet zakończenie: śmiercią bohatera. Możnaby rzec nawet, że w tym największym ze swoich braci uchylił po raz pierwszy przyłbicy i sam Don Kichot i ukazał twarz swą prawdziwą: genialnego artysty, który, niestropiony żadnem prozaicznem dementi, przebudowuje i zaludnia cały świat na obraz i podobieństwo swego wzniosłego snu, szału, czy jasnowidzenia.

A jakgdyby na powitanie tak wcielonego Don Kichota, najbardziej modernistyczna muzyka wypełnia najświetniejszą kartę dziejów jego w królestwie tonów symfonią Straussa tego imienia, i z całą realistyczną barwnością tłumaczy „hechos" hidalga na dźwięki.

Kraków, 1910, str. 266), a opiewa: „Szalony Rosynant męczył mnie długo w różnych szprynglach...“ (przyczem zauważyć należy, że od nazwania konia swego Rosynantem, do nazwania siebie — Don Kichotem, droga niedaleka). Niesłusznie też twierdzi prof. W., jakoby z cytowanego przezeń listu z Moskwy wynikało, że Mickiewicz w tym właśnie czasie czytał *Don Kichota* i *Orlanda*. Mówi on tam o obu dziełach jako o rzeczach znanych i przemyślanych, a w tymże tylekroć cytowanym liście jako ówczesną swoją lekturę podaje *Fieska* Schillera i *Historyę* Macchiavell'ego.

Okolicznościami postronnemi, któreby za wczesną datą lektury *Don Kichota* przemawiały, są także: ścisły związek tego dzieła ze znanymi tak dobrze Mickiewiczowi autorami, jak Tieck, Bouterwek i Florian, (w którego wydaniach zbiorowych zawsze figuruje licha zresztą przeróbka *Don Kichota* i *Galatei*, oraz poprzedzający je życiorys Cervantesa[1]) a także i to, że wielbicielem i znawcą tego dzieła był widocznie Leon Borowski, skoro pozostawił w rękopisie kompletny jego przekład, datowany wprawdzie 1842 (Estreicher Cz. I, T. 1, str. 138), lecz będący chyba owocem długiej pracy, a ukoronowaniem dawnego miłośnictwa i krytycznych rozważań nad jedynym przed nim przekładem Podoskiego.

Przyszłość wydobędzie może jeszcze z ukrycia jakieś wyraźniejsze wyznanie, niż wzmianka o Rosynancie, tak jak udokumentowała już raz najwalniej wskazany dawniej wpływ *Emila*. Lecz jak wówczas, tak i tym razem, najsilniejszą i najgłębszą podstawą rozważań będzie związek wewnętrzny arcydzieł, do których porównania przechodzę[2]).

---

[1]) Np. w wyd. „Oeuvres complètes“, Leipsic 1796, chez G. Fleischer, na czele tomu I umieszczono „Vie de Cervantes“, poczem następuje „Galatée“, po niej zaś bezpośrednio znane Mickiewiczowi „Bliomberis“. „Don Kichot“ w dalszych tomach.

[2]) Ponieważ w dalszym ciągu będziemy musieli posługiwać się obfitymi i obszernymi cytatami z *D. K.*, przeto nasuwa się pytanie, jaki tekst jego należałoby przyjąć za miarodajny w stosunku do Mickiewicza. Mimo zachęty i przestrogi Bouterweka, jest rzeczą wątpliwą, by mógł się posługiwać oryginałem, gdyż w zakresie lingwistyki absorbowało go w owym czasie studyum niemczyzny i angielszczyzny. Język *D. K.* jest zresztą trudny, często archaiczny, na lekturę oryginału pozwolić sobie zatem może tylko zaawansowany hispanista. Za pewnik więc przyjąć można, że podstawą lektury M. był przekład, i to prawdopodobnie polski Podoskiego, może przy posiłkowaniu się w miejscach niejasnych którems z licznych tłumaczeń francuskich, względnie niemieckich. Z tych względów przytaczam *D. K.* w przekładzie polskim Franciszka hr. Podoskiego, Kasztelana Mazowieckiego, p. t. „Historya czyli dzieje i przygody przedziwnego Don Quiszotta z Manszy, z hiszpańskiego na francuskie a teraz na polskie przełożone przez F. H. P. K. M.“,

I.

Jak już z powyżej nakreślonej historyi donkichotyzmu, przedewszystkiem z punktu widzenia parenezy ujętej, wynika, dzieło to stanowi epokę w odwiecznych dziejach lecznictwa duchowego. Nie wszyscy naśladowcy pojmują całą głębię tak znakomicie wykonanego i tak genialnie przekroczonego zamiaru. Przeważnie zacieśniają metodę Cervantesa, stosując ją do literackich raczej, pozorem morału okraszonych porachunków polemiczno-satyrycznych, niż do przecinania istotnych węzłów gordyjskich chorej psyche zbiorowej. Dzięki temu zacieśnieniu się, tem silniej natomiast działają owi powierzchowni naśladowcy Cervantesa pod względem sprecyzowania formalnych cech nowego rodzaju literackiego.

Nie o literacką polemikę chodziło Cervantesowi, lecz o wytępienie olbrzymiej psychozy zbiorowej, która w mózgach, gorącem słońcem grzanych, płonęła kolorami maligny. Atak zaś jego na literaturę szkodliwą uwieńczony został niewątpliwie tak fenomenalnym skutkiem i dlatego także, że dzieło, ośmieszające romans rycerski, nadawało się zarazem znakomicie na jego zastępcę, dzięki niesłychanemu wprost bogactwu swej fabuły; czyli że usuwając coś, zarazem i wypełniało lukę.

Lecz Cervantes mocą geniuszu swego przekroczył zamiar moralisty i humorysty, jak to stwierdza pośmiertna wędrówka jego dzieła. I w tem leży cała waga jego wpływu na potomność. W postaci bohatera tytułowego tkwi symbol, którego dzieje już naszkicowano, symbol, dający się pojmować zgoła afirmatywnie, a odczuwać — tragicznie. Ponadto, podkreślić z całym naciskiem należy, co już poprzednio przygodnie poruszono, obłęd Don Kichota może być też pojmowany jako tragedya twórczości poetyckiej w szczególności, a artystycznej w ogólności; tragedya, która stwarza wieczyste nieporozumienie między stwarzającym świat swój artystą, a prawami tego świata, ich stróżami i niewolnikami; czyli, że Don Kichot, dla poety-idealisty, może być kanwą do snucia rozmyślań w dwojakim kierunku: 1) nad wartością idealistycznego poglądu na świat tak ze stanowiska ogólnoludzkiego i społecznego, jak i ze względu na własną osobę w dziedzinie życia praktycznego rozważaną; 2) nad dolą czło-

---

w Warszawie, w drukarni P. Dufour... MDCCLXXXVI. Tom I—VI. Tłumaczenie to, dalekie od doskonałości, acz miejscami niepospolite, pozostawiło, jak się przekonamy, nawet słowne oddźwięki w *Dziadach*. Takim oddźwiękiem jest również niewłaściwe nazwanie *Sierra-Morena*, prawdopodobnie za Podoskim *Czarną górą* w cyt. liście z Moskwy. Należałoby tłumaczyć *Czarne Góry* lub *Czarnogórze*. Tłumacze francuscy zachowują tu nazwę hiszpańską. Z wyjątkiem imion osób głównych, wszystkie inne podajemy według powyższego przekładu, by uniknąć niezgodności tekstu z cytatami.

wieka, u którego idealizm ma za organ zdolność twórczą, jego podszepty i nakazy ziszczającą w dziedzinie sztuki. Rezultatem rozważań pierwszej kategoryi będzie morał na zewnątrz, a samokrytyka na wewnątrz, produktem drugiej będzie tragizm twórcy, który najwyższych walorów duszy swojej potępić szczerze nigdy nie zdoła, tem mniej będzie mógł się im odjąć, a tylko może czasem jęcząc uginać się pod ciężarem fatalnego skarbu, z którym tak trudno czasem bywa chodzić po ziemi (por. n. p. Baudelaire w *Albatros:* „Les ailes de géant l'empèchent de marcher").

Te wszystkie rozmysły tkwią najgłębiej w młodzieńczej już duszy Mickiewicza. Poczęte w młodości dzieło, „z którego człowiek mógłby się poprawić i mądrości nauczyć", dzieło, „warte czytania", będzie zawsze ideałem jego twórczych zamiarów. Tragizmu zaś twórcy nikt nie wyrazi potężniej, jak on w *Improwizacyi.* Z niepojętą dojrzałością, ze „znawcą natury ludzkiej", autorem *Emila*, ręka w rękę, rozwija młody Mickiewicz genialną działalność wychowawczo-organizacyjną wśród swych rówieśników, sięga do najgłębszych pokładów duszy, by na nich oprzeć budowę zdrowego i pięknego człowieka. Wychowując innych, patrzy zarazem najgłębiej sam w siebie i ujmuje od czasu do czasu rezultaty tych wglądów w lapidarne aforyzmy. Zrazu dzieli się z łatwością między twórczość mało jeszcze osobistą, a pracę społeczną, łącząc je obie w iście klasycznym zmyśle dla formy w sztuce, a „formalności" w życiu zbiorowem. Później, kiedy z chłodnej kąpieli wolteryanizmu, w której chrzest wziął poetycki, przechodzi w gorące a mgliste krainy ducha, dzielić się coraz trudniej, to też odtąd życie jego rozłamuje się na fazy. Z rousseau'izmu wyłaniają się inne odtąd znaczące pierwiastki, dołącza się Byron i *Werter.* Lecz mimo fermentu uczuciowego, zaostrzonego tragizmem genialnego twórcy w osobie biednego, przeciążonego, na prowincyę wygnanego nauczyciela i kandydata egzaminowego, fermentu, który się karmi i koi literaturą bolu, ideały filareckie trwają nadal w całej pełni, choć służyć im czynnie coraz trudniej. Dlatego też z całą siłą biegunowego przeciwstawienia z jednej strony sympatyi i pokrewieństw uczuciowo-artystycznych, w owym czasie dominujących, a ideałów filareckich z drugiej, w najściślejszym zarazem związku ze stałą cechą psychologii artystycznej tego dziwnego romantyka-klasyka, który zawsze naprzemian podobał sobie raz w ognistych kolorach gorączki twórczej, raz w kryształach chłodnego klasycyzmu — jako jedyna możliwa synteza tych sprzecznych pierwiastków i tendencyi okresowych, wyłonić się musiał tragizmem nacechowany od wewnątrz, z prostotą wyrażony na zewnątrz moralitet sentymentalizmu współczesnego i odwiecznego, a zarazem i tragedya idealizmu i twórczości: sympatyk Wertera i Byrona przed sądem filomaty, romantyk przed sądem klasyka — wszystko w jednej osobie. Najprostszy z tych elementów, morał społeczny, najarty-

stczniej dawał wprowadzić się w dzieło w stylowej formie ramy kompozycyjno-rodzajowej. Innym naturalnego wyrazu dostarczyć mogły liryzm i symbolika.

I tu naturalna dyalektyka organicznego rozwoju poety, w jakimś nie dającym się ściśle datować momencie, spotyka się najniewątpliwiej z potężnym a już tradycyjnym, z takichże samych źródeł zrodzonym symbolem, uposażonym ponadto w charakterystykę przebogatą, znakomicie wyraziste maski i emblematy, typowe a niezmiernie uchwytne motywy, jednem słowem w najskończeńszą a niezmiernie efektowną rodzajowość i uschematyzowaną artystycznie ideologię. Symbolem tym jest Don Kichot, może w towarzystwie niektórych swych epigonów, — rodzajem niezmiernie elastycznym: donkichotada.

W pieśni Guślarza w Cz. I, w tym przepięknym katalogu chorób duszy, który z jędrnością i majestatem greckiego chóru wyraża wszystkie powyżej sformułowane rozmyślania poety-idealisty-społecznika, brzmią już najwyraźniejsze, klasyczne tezy donkichotyzmu:

Kto żalem pragnął wydźwignąć,
Co znikło w przeszłości łonie...
Mruży oczy, by żyć we śnie
Z tem, czego szukał na jawie;
Kto marzeń tknięty chorobą,
Sam własnej sprawca katuszy,
Darmo chciał znaleźć przed sobą,
Co miał tylko w swojej duszy...

Na tejże samej scenie, po prawej stronie teatru, siedzi nad „niebezpieczną" książką, „marzeń tknięta chorobą", „opętana Waleryą" Dziewica, „Female Quijote", czy „Fausse Valérie", rodzona siostra Zofii, mistycznie poślubionej Telemakowi [1]). Na

[1]) W monologu Dziewicy znajdujemy następujące pierwiastki donkichotyzmu, t. j. zatraty osobowości na rzecz postaci książkowych i patrzenia na świat przez pryzmat poezyi: »Waleryo! Gustawie! anielski Gustawie! Ach tak mi często o was śniło się na jawie... Codzień z pamiątką nudnych postaci i zdarzeń, Wracam do samotności, do książek i marzeń... Pochowajmy swą duszę za życia w te karty... Zamieszkałym wśród cieniów zmyślonego świata Nudnej rzeczywistości nagrodzi się strata«; (poczem następuje zupełnie pokrewny nieustannej i najzaciętszej walce Don Kichota w obronie rzeczywistości Amadisów i innych uwielbianych bohaterów (por. n. p. przekład Podoskiego III, 20/21), akt wiary Dziewicy w ziszczalność książkowych ideałów): »Cieniów? Nigdyż nie było między ziemską bracią Takich cieniów...? Dusze ich wzięłyż bytność z poetów wyroku? Kształty odlaneż tylko z pięknych słów obłoku?« Jak wykazałem w studyum p. t. *Rousseau-Mickiewicz*, Kraków, 1907, na str. 21,

tejże scenie pojawi się wnet Gustaw-Strzelec, polujący na piosenki i widoki, nimfy tajemniczej poszukiwacz, łagodnie jeszcze opętany romansowością młodzieniaszek. Powróci na nią w okropnem przeobrażeniu, jako upiór z rozdartą piersią, by wziąć milczący udział w ostrzegawczem święcie, — a wreszcie, w przerażająco-groteskowe maski wcielony, zabłąka się do swego wychowawcy, by jako obłąkaniec-pustelnik, przyczyn swego obłędu świadomy, rzucić straszliwie tragiczne, miłosne i nienawistne zarazem przekleństwo: „k s i ą ż k o m z b ó j e c k i m“!

Młodości mojej niebo i tortury!
One zwichnęły osadę mych skrzydeł
I wyłamały do góry,
Że już nie mogłem na dół skręcić lotu.
K o c h a n e k p r z e z s e n t y l k o w i d z i a n y c h m a m i d e ł,
Nie cierpiąc rzeczy ziemskich nudnego obrotu,
Gardzący istotami powszedniej natury,
S z u k a ł e m, ach! s z u k a ł e m t e j b o s k i e j k o c h a n k i,
Której na podsłonecznym nie bywało świecie,
Którą tylko na falach wyobraźnej pianki
Wydęło tchnienie zapału,
A żądza w swoje własne przystroiła kwiecie.
Lecz gdy w czasach tych zimnych niema ideału,
Przez teraźniejszość w z ł o t e o d l e c i a ł e m w i e k i:
Bujałem p o z m y ś l o n e m o d p o e t ó w n i e b i e,
Goniąc i błądząc, w b ł ę d a c h n i e z n u ż o n y g o n i e c;
Wreszcie, napróżno zbiegłszy kraj daleki,
Spadam..,

a potem potępić w osobie symbolicznego wychowawcy hyperkulturę imaginacyjno-uczuciową swoją i tych, „których wyobraźnię w górne pchnięto loty, których wrodzony ogień podniecano sztucznie“..., których nauczono: „c z y t a ć“...

I tu jest punkt wyjścia dla rozważania stosunku *Dziadów wilkow.* do *D. K.* w schematycznym przeglądzie zawiłego materyału.

I. Obłęd „romansowy“ („książkowy“), zasadniczy i podstawowy motyw donkichotady [1]), Mickiewicz zredukował w duchu

---

monolog Dziewicy w przytoczonych właśnie miejscach jest pod silnym wpływem ustępu z donkichotady Zofii w *Emilu*. Wpływ *Don Kichota* jest tu zatem pośredni i w sposób określony we wstępie przetworzony. Ponieważ zaś to przetworzenie, jak tamże stwierdzono, jest dla donkichotyzmu romantycznego decydujące, przeto monolog Dziewicy, owej filiacyi dokument nieoceniony i typowy, jest symboliczną niejako, pełną prostoty i wyrazistości formułą zawiłego skądinąd problemu, który tu roztrząsamy.

[1]) „W te dni kiedy nasz Pan szlachetny nie miał co do czynienia, a to się trafiło przynajmniej przez trzy części roku, zabawiał się czyta

donkichotady złagodzonej do zgubnej predyspozycyi, — a pojął go w duchu rousseau'istyczno-romantycznym poważnie i tragicznie.

Tę predyspozycyę przedstawia nam obszernie poświęcony Gustawowi fragment Części I, którego jak gdyby streszczeniem, wzbogaconem motywami *Ody do młodości*, jest cytowany powyżej wybuch.

Fragment przedstawia nam jedną z licznych zapewne wędrówek gnanego marzeniami młodzieńca. Gustaw jest tu Don Kichotem, przetransponowanym na sentymentalizm Rousseau'a i *Wertera*, tak jak n. p. Don Sylvio jest Don Kichotem „feeryczności", Grandison II. richardsonizmu, lub wreszcie najściślej mu bratni,

---

niem ksiąg dawnych bohatyrow z tak mocnym natężeniem i lubością, iż przepomniał często polowania i domowego starania; tak dalece się zapędził w tę zabawę, iż powiadają, że kilka kawałków gruntu odprzedał, aby nakupił romansów, że niemi dom zapełnił. Z tej wielości ksiąg żadna mu tak nie przypadła do upodobania, jak *Zbiór powieści* Felicyana Silvy. Zachwycony był prawie czystością jasnych jego, jak mniemał, wykładów, wszystkie niezrozumiane, pokłócone dziwactwa wydawały mu się wyborne i głębokich myśli pełne. Nigdy mu się nie przykrzyło czytać listów jego miłosnych i powabnych. Te mu się zdawały najpiękniejsze wyrazy, jako: W y s o k i e i w s p a n i a ł e n i e b a, które jak boginią czcić, (tu brak połączenia w przekładzie), B ó s t w a p r z y m i o t ó w i g w i a z d o z d o b ą c i ę u m a c n i a j ą, dając ci zjednać godności wyjednanie, którą przejednała zacność twoja. (Przekład, choć błędny oddaje jednak ton i myśl oryginału: napuszyście hyperpoetyczne ubóstwienie kobiety). Wpośród tak osobliwych rozważań nasz kawaler nieborak utracał nieznacznie rozum, suszył sobie próżno mózg nad pojęciem, co znaczyły te zawiłości . . . . . słowem, nasz szlachcic tak się wdał daleko w czytanie, że dni i nocy nad tem trawił; przeto nie spiąc, tylko ustawicznie mozoląc się nad księgami, mózg sobie przewrócił i rozum prawie utracił. Nabił sobie głowy wszystkimi trojcudami, co wyczytał: i mówić można, iż w niej miał prawie, jak skład czarodziejstw, przedzierżgnieniów, wyzwaniów, pojedynków, spotyczków, ran, miłości, przymileń pieszczonych, cierpienia i udręczenia kochających i tym podobnych bałamutni. Zaprzątnął sobie myśli tym, co z romansów pochwycił. i s ą d z i ł, i ż n i e b y ł o p r a w d z i w s z y c h d z i e j ó w n a ś w i e c i e, n a d t e w y m y s ł y... Nareszcie mając już rozum pomięszany, przyszło mu do umysłu osobliwsze przedsięwzięcie... uczynić się kawalerem błędnym«. Skleciwszy z mozołem zbroję, wybrawszy stosowne miano dla swej szkapy a godło rycerskie dla siebie, »rozumiał, iż mu już na niczym nie zbywało, jak w y n a l e ź ć d a m ę, g o d n ą j e g o k o c h a n i a; albowiem kawaler błędny bez miłości jest jak drzewo bez liści i owoców, słowem, jak ciało bez duszy". Po namyśle, wybór pada na »nieszpetną dziewkę kmiecia jednego z jego wsi... i tę od tej chwili utworzył zaraz P a n i ą s a m o w ł a d n ą w s z y s t k i c h s w o i c h m y ś l i...« (T. I, str. 5—11).

tylko że nawskróś groteskowy, również na *Werterze* i *Nowej Heloizie* wyhodowany Oronario Goethego (o tej postaci pomówimy obszernie w drugiej części niniejszej rozprawy). Jest więc Gustaw Części I hidalgiem, wcielonym w rouss'owskiego „promeneur solitaire", który ma strzelbę na ramieniu chyba po to, by otrzymać szczyptę donkichotowskiej śmieszności, jako romansowy „chasseur bredouille" (D. K. dla lektury romansów zaniedbał polowania i gospodarstwa, por. wyżej).

Rysem nietransponowanym w jego postaci będzie poszukiwanie tajemniczej „nimfy", tak jak Don Kichot szuka wiecznie Dulcynei, której ani nie zgubił, ani jej znaleźć nie może, — gdyż jej na podsłonecznym nie bywało świecie. Donkichotowską antytezą Gustawa (podobnie jak w Fauście Mefisto) jest demoniczne, romantycznie ustylizowane wcielenie naturalnych, prozaicznych, ziemskich „wabików i sidełek", uosobienie odpowiadające nie tylko Sanchowi, lecz wogóle całemu tak szeroko i w tak rozmaitych odcieniach nakreślonemu, trzeźwemu, realistycznemu otoczeniu Don Kichota. Naszkicowany w ogólnych a łagodnych zarysach donkichotyzm Gustawa Cz. I wystąpi (oczywiście także w transpozycyi) z całą jaskrawością w chwili, kiedy Gustaw Cz. IV wskaże winowajców swego stanu w „książkach zbójeckich" i popadnie na tle tej predyspozycyi w rzeczywisty obłęd, na którego błędnych ścieżkach śledzić go w dalszym ciągu będziemy [1]).

[1]) Donkichotyzm Hrabiego w *Panu Tadeuszu* różni się zasadniczo od nawskróś poważnej i tragicznej donkichotady Gustawa, mającej całkiem zgodnie z prototypem zarazem rzeczywisty obłęd za podstawę. Hrabia, najwykwintniej i najpoetyczniej śmieszny dziwak, jest typowym produktem znaturalizowanego i zmodyfikowanego donkichotyzmu w duchu Fieldinga. Miejsce paranoi zajmuje u niego naturalna śmieszność, dziwactwo, tendencya moralizatorska, zredukowana do minimum. Raz jedynie wykracza Hrabia poza granice wyżej określone i wchodzi ściśle za przykładem pierwowzoru, w dziedzinę potępionej przez Fieldinga fantastycznej groteski: w spotkanin z Zosią-Nimfą, czy zaklętą księżniczką, która tu jest rodzoną siostrą »zaczarowanej« Dulcynei, i jak w rękach tamtej (w wyobraźni Don Kichota) ziarna zboża zamieniają się w perły, (metafora użyta i w *P. T.* w innym związku), tak w rękaeh tej marchewka staje się złotym rogiem Amaltei. Lecz i w tę dziedzinę skierował tu Mickiewicza, ze śmiałem pogwałceniem prawdy psychologicznei, tylko najszczęśliwszy kaprys artystyczny à la Ariosto, kaprys, któremu poezya polska zawdzięcza jeden z swych najwytworniejszych klejnotów. Do postaci Hrabiego powrócę w innym związku, tu zaś poruszyłem jego sprawę jedynie w tym celu, by wskazać, że mimo tak istotnych różnic w stosowaniu niezmiernie elastycznej maniery Cervantesa w *Dziadach* a w *Panu Tadeuszu*, jeden rys »romansowości« Gustawa-Strzelca najwyraźniej, po prostu w parafrazie, przydany będzie Hrabiemu: (Gustaw) »O mój

Na tle zwichniętej uczuciowości i wyobraźni wybucha u Gustawa obłęd, jako skutek katastrofy w tragedyi egzaltowanej miłości. Obłęd zatem Gustawa w IV Cz. *Dziadów* jest obłędem z miłości na tle predyspozycyi „donkichotowskiej“. Najogólniejszym i głównym objawem obłędu miłosnego Gustawa jest „pustelnictwo“, t. j. samotna wędrówka po lasach i polach, w tylokrotnie podkreślanym i obszernie charakteryzowanym przez niego samego i otoczenie, dziwacznym, z różnych strzępków skleconym stroju.

II. Obłęd z miłości i pustelnictwo, jako jego objaw, są to prastare wątki artusowego i amadisowego romansu rycerskiego [1],

---

przyjacielu! Takich, jak ty (do siebie), myśliwych nie znalazłbyś wielu. Oni z lasu nie zwykli spoglądać w obłoki, Ogarami na piękne polować widoki...« (*Pan Tadeusz*): »Hrabia lubił widoki niezwykłe i nowe, Zwał je romansowymi; mawiał, że ma głowę Romansową, w istocie był wielkim dziwakiem. Nieraz, pędząc za lisem albo za szarakiem, Nagle stawał i w niebo poglądał żałośnie, Jak kot, gdy ujrzy wróble na wysokiej sośnie..« Tak więc i rys romansowego »chasseur bredouille« przeniesiony został z Gustawa na Hrabiego, jako rys podobieństwa rodzinnego w tych dwu różnych a typowych produktach dziejowej transformacyi przebogatego w zastosowania donkichotyzmu.

W donkichotowsko-rouss'owskich marzeniach Gustawa o przeczuwanej kochance znajdziemy nadto teżsame motywy feeryczne, które w nadziemską lotność przystroją Zosię na scenie *Pana Tadeusza* wogóle, w wyobraźni zaś Hrabiego w szczególności. *Dziady* I (Gustaw): »Ileż razy w dzień cichy szeleszczą na łące Jakoby nimfy jakiejś stopki latające: Spojrzę... chwieją się kwiaty i podnoszą głowy Jakby z lekka trącone. Nieraz śród alkowy Samotny książkę czytam; książka z rąk wypadła, Spojrzałem... i mignęła naprzeciw zwierciadła, Lekka postać, szepnęła jej powietrzna szata..« (*Pan Tadeusz*): »Ale nigdzie nie widać było ogrodniczki; Tylko co wyszła: jeszcze kołyszą się drzwiczki, Świeżo trącone, blisko drzwi ślad było widać nóżki.. Ślad wyraźny lecz lekki, odgadniesz, że w biegu Chybkim był zostawiony nóżkami drobnemi. Od kogoś, co zaledwie dotykał się ziemi«. »Nim spostrzegł się, wleciała przez okno świecąca, Nagła, cicha i lekka, jak światłość miesiąca«, (Ks. I.) »I zrywała się lecieć jak kraska spłoszona. I już lekkie jej stopy wionęły nad liściem...« (Ks. III, w. 86—7). A zatem i w te wysubtelnione, baśniowo ueterycznione, niemcewiczowskie (zob. W. Bruchnalski, o. c. str. 114—6) motywy zjawiskowości przystrojona, utęskniona przez Gustawa nimfa-kochanka, ukaże się w lotnem ucieleśnieniu romansowym oczom jego krewniaka, by związek między nimi zacieśnić i pochodzenie od wspólnego rodzica tem silniej udokumentować.

[1]) Znakomity ich przegląd znajdujemy w dziele P. Rajna: *Le fonti dell' Orlando furioso*, Firenze, 1876, Cap. XIII, str. 342—346).

które w swej olbrzymiej a genialnej stylizacyi na motywach z tego przedewszystkiem źródła czerpanych, Cervantes w najszerszej mierze podjął, jako odpowiadające znakomicie fundamentalnej koncepcyi dzieła i bohatera. Użył ich zaś w dwojakiem zastosowaniu:

1. w najkapitalniejszym epizodzie „ramowego“ w tym wypadku „romansowego“ obłędu Don Kichota, — w owej niezapomnianej scenie pokuty miłosnej wśród skał Sierra-Morena.

Są one zarazem pośredniemi źródłami *Don Kichota*, zarówno za pośrednictwem hiszpańskich novelas caballerescas, jak i samego dzieła Ariosta »L' impazzire è cosa comune nei romanzi della Tavola Rotonda«, mówi Rajna. Zarodkiem tego coraz bujniej rozrastającego się motywu jest szał czarownika Merlina (Vita Merlini), ktory straciwszy na polu walki przyjaciół »fit silvester homo, quasi silvis editus esset«. Obłęd na tle miłosnem pojawia się u Yvain'a w *Chevalier au lion* Chrestien'a de Troyes, w prozaicznym romansie *Lancelot du lac*, najpełniej w takimże romansie o Tristanie, przypisywanym Luce du Gast (Rajna w wydaniu l-em przypisuje go mylnie Hélie de Boron, por. Wurzbach, o. c. str. 53). Typowe odtąd motywy i dekoracye takiego szału występują tu z całą wyrazistością. A więc: zdrada kochanki, stłumiouy poryw zemsty na rywalu, wzgardzenie kobietą, patetyczne pożegnanie i nieuniknione ucieczka w las (»s'en vet vers la forest, si reconmence a fere son duel«), odrzucenie zbroi i zdarcie szat (il conmenca tot maintenant a derompre sa robe«), krzyki rozpaczy i lamenty, spotkanie pocieszyciela (tu pocieszycielki), odwiedzanie miejsc pamiętnych w dziejach miłości i wywołane ich widokiem wybuchy żalu, spotkania z pasterzami (tu przyjazne, niekiedy nieprzyjazne). Szał Tristana jest głównym wzorem furyi Orlanda, wzbogaconej też bardziej drastycznymi efektami z innych źródeł artusowych. Wolny od rysów groteskowo-gigantycznych (n. p. wyrywanie drzew z korzeniem) obłęd Tristana, wraz ze szczegółami fabuły, jest prawdopodobnie prototypem Cervantesowego Kardenia. (Wurzbach wymienia dwa hiszpańskie romanse o Tristanie z XVI w. *Don Quijote*, Biblioteca romanica 137—141, Introducción, str. 10). Powrót do miejsc pamiętnych znajdziemy w melancholii Chryzostoma. Współcześnie mniej więcej z arcydziełem Ariosta pojawia się wreszcie pierwsza znana redakcya *Amadis'a de Gaula*, a w niej tenże wątek insanii miłosnej przekształcony w duchu religijnej, pokutniczej askezy. Z tych dwu tak obfitych źródeł czerpane, t. j. z cyklu artusowego i specyficznie iberyjskiego, acz najściślej z tamtym spokrewnionego grecko-azyatyckiego (Amadis — Palmerin), stają się te motywy modą literacką swego wieku, błyszczą niesamowitym blaskiem w mistyczno-erotycznych, tak ważnych w dziejach sentymentalizmu nowelach Diego de San Pedro (w *Arnalte y Lucenda* w formie pustelniczo-pokutniczej, w *Carcel de Amor* jakgdyby w allegoryi Tristanowego szału). Podejmie je na olbrzymią skalę i uniećmiertelni Cervantes.

będącej szczytowym aktem mistycznego zgoła „naśladowania Amadisa“ przez rycerza Dulcynei;

2. w postaciach epizodycznych, w których występuje analogiczny z obłędem romansowym, rycerskim bohatera tytułowego, w kilku odcieniach skreślony obłęd z miłości na tle arkadyjskiem lub mistyczno-erotycznem. Równoległej z anti-amadisową kampanią rozprawie z pastoralizmem i wybujałym erotyzmem poświęca bowiem Cervantes szereg nowel wtrąconych, posługując się stale powyższymi motywami. Odcieniami ich będą: 1) arkadyjsko-amadisowe, melancholijne odosobnienie i wagantyzm, po wzgardzeniu światem z powodu nieszczęścia w miłości; 2) ponure pustelnictwo, jako skutek ostrego szału miłosnego, w formie dzikiej tristanowo-orlandowej włóczęgi po lasach i polach. W tych wtrąconych nowelach Cervantesa zarysowuje się typ, który się później sprecyzuje na gruncie ściśle już pastoralnym, skombinowany z dońkichotowskim obłędem romansowym, w postaci „berger extravagant“ Sorela, T. Corneille'a, Zabłockiego.

Zaznaczyć trzeba raz jeszcze, że Cervantesowska kampania przeciw pastoralizmowi nie operuje satyrą, lecz polega raczej na hyperbolicznem przepoetyzowaniu arkadyjskiego sentymentu i dramatycznem roztoczeniu zgubnych skutków egzaltacyi miłosnej w postaciach, dotkniętych obłędem lub melancholią samotników. To też w traktowaniu tych ulubionych typów psychopatycznych występuje jaskrawo różnica w stosunku Cervantesa do sentymentalizmu rycerskiego, a bądź co bądź bliższego mu pastoralizmu czy wybujałego erotyzmu. Miłosny pseudo-obłęd à la Amadis Don Kichota przedstawiony jest z niemiłosiernym komizmem, pokrewne mu szały i melancholie bohaterów wtrąconych nowel brane są całkiem poważnie.

Naszkicowawszy tu w ogólnych zarysach ramy, w których się zawrą nasze rozważania, przechodzę do szczegółowego porównawczego omówienia epizodów *Don Kichota* w związku z odpowiednimi ustępami i motywami *Dziadów.* Przypatrzymy się przedewszystkiem nieco bliżej zasadniczemu motywowi donkichotady, obłędowi romansowemu (książkowemu).

I. OBŁĘD ROMANSOWY.

1. Etyologia: „niebezpieczna lektura“; u D. K. romanse amadisowe, — u Dziewicy z I Cz. Dz. *Walerya* P. de Krüdener, — u Gustawa bliżej nieokreślone „książki zbójeckie“ (t. j. niebezpieczne), według późniejszego określenia „piękne książki“, między niemi *Werter* i *Nowa Heloiza.* Mamy więc w osobach Dziewicy i Gustawa trzecią już, względnie czwartą donkichotadę, skierowaną przeciw bezpośrednio przedromantycznemu, richardsonowsko-roussowsko-werterowskiemu sentymentalizmowi.

2. Skutki: zwichnięta wyobraźnia, egzaltacya uczuciowa, skłócenie z prozaicznym światem, ucieczka w złote wieki, żądza urzeczywistnienia niedoścignionych ideałów, miłość egzaltowana.

3. Objawy podmiotowe:

a) Ukostyumowanie się. Roztrzygającym momentem dla fabuły i dekoracyi donkichotady jest, jak już wspomniano, to, na jaką literaturę jest chory jej bohater, od tego bowiem zależy, jak się ukostyumuje i kogo będzie grał w swym obłędzie. Donkichotada skrajna opiera się na znanym dobrze psychopatologii objawie zamiany osobowości. Chorzy na manię wielkości bywają Napoleonami, Chrystusami i t. p. Donkichotada, zależnie od swej dynamiki, obraca się między najniższym stopniem tej psychopatyi, afektacyą literacką, pretensynalnością w pewnym stylu, zmanierowaniem, a ekstremem pierwowzoru. U Don Kichota zachodzi bowiem prawie zupełna zamiana osobowości: jest Amadisem swojego wieku. Najzewnętrzniejszym objawem tej choroby, jest odpowiednie ukostyumowanie się. Od tego zaczyna Don Kichot, klecąc z maniackim uporem swą nieszczęsną zbroję. Stylowo, po arkadyjsku, ukostyumuje się za jego wzorem Pasterz Szalony Sorela. Jak ukostyumuje się Gustaw? Co wyrażają emblematy jego stroju, o którym tyle się mówi w *Dziadach?* Strój jego jest przedewszystkiem dziwaczny i obdarty w tym charakterze jak się później przekonamy, znamionuje ogólnie obłęd. Ale oprócz owej ogólnej dziwaczności jest też i emblematyczny i wyraża symbolicznie rodzaj romansowego szału. Emblematy Gustawa są przeważnie arkadyjskie: umajona głowa, w ręku jodła-cyprys, obdarta i sklecona, prawdopodobnie długa szata (dziecko nazywa ją sukmaną). Tak przedstawione wyrażają te emblematy ogólnie poetyczność choroby i jeden z odcieni sentymentu Gustawa: wyrażany w śpiewkach pastoralizm. Odpowiadają dokładnie przygodnemu nazwaniu się „pasterzem, kochankiem, poetą“, a harmonizują doskonale z głównem jego mianem, o którem jeszcze tylokrotnie będzie mowa: „pustelnikiem“. Nosi wreszcie Gustaw na sznurku uwiązany sztylet. jako symbol tragedyi miłosnej i niezbędne akcesoryum do odegrania jej stylowego epizodu: samobójstwa z rozpaczy (dla przestrogi symbolicznej niewątpliwie przed *Werterem*, przeciw któremu w tem miejscu poważna donkichotada Mickiewicza zwraca wyraźnie swe ostrze, jako jednej z najbardziej wobec Gustawa „zbójeckich“ książek). Tak więc w ukostyumowaniu Gustawa należy mieć na oku następujące momenty: 1) strój ten wyraża genezę i charakter jego zboczenia umysłowego, jest zatem transpozycyą analogicznego, tak istotnego objawu w prototypie tej maniery, Don Kichocie, transpozycyą określoną morałem utworu, podobnie jak n. p. w *Berger extravagant*; 2) zawiera pokrewne temuż *Berger* szczegóły arkadyjskie, (por. Przedmowa), 3) wzbogacone cyprysem, może na wzór jednego z szalonych pasterzy

w *Don Kichocie*; 4) wyraża symbolikę tragedyi miłości i śmierci (samobójczej, antywerteryzm; motywy fabularne i dekoracyjne z tem związane por. rozdz. III i n.); 5) harmonizuje z „pustelnictwem", z którem zapoznamy się w całym szeregu waryantów w c. d. tego studyum; 6) jest dziwaczny i obdarty, jako ogólne znamię obłędu, o czem w c. d.

Najogólniej więc mówiąc, strój Gustawa jest transpozycyą charakteryzacyi symbolicznej Don Kichota [1]) („anty-amadisowej" zbroi, dziwacznej i skleconej), podyktowaną aktualnym, jak tam, morałem (przestroga przed poetycznością, werteryzmem). Złożyły się zaś nań i wzbogaciły go szczegóły, o których w c. d. będzie mowa [2]).

b) O d g r y w a n i e s c e n s t y l o w y c h, których charakter wyznacza morał donkichotady, (t. j. scen typowych dla zwalczanej w danym wypadku literatury): tu należy przedewszystkiem scena samobójstwa, z wyraźnem podkreśleniem jej symboliczno-ostrzegawczego znaczenia. W pierwowzorze odpowiada jej n. p. szczytowy moment naśladowania Amadisa przez D. K. (a tem samem najsilniejszy atak na ten romans ze strony Cervantesa: pokuta miłosna w Sierra Morena (por. rozdz. II).

---

[1]) Przytaczam tu ustęp z D. K., który jest jakoby zapowiedzią i zarodkiem wszystkich późniejszych transpozycyi bohatera, a zarazem nawiązaniem jego obłędu z poetycznoscią wogóle:

Podczas srogiego sądu nad biblioteką Don Kichota proboszcz chce oszczędzić *Dyanę* Montemayora: „Ach, Mci księże Plebanie, zawołała siostrzenica, możesz ją WPan śmiało, jak i tamte inne osądzić na stos, bo jeżeli Wuj zdoła ozdrowieć z zapamiętałości rycerstwa błędnego, niewiele do tego trzeba, żeby go chęć nie wzięła zrobić się pastuszkiem, biegać po lasach i łąkach śpiewając i grając na piszczałce, a coby może gorzej było, gdyby został wierszopisem, bo jak powiadają: ze wszystkich szaleństw, to najzaraźliwsze i nieuleczone. (Dodać należy, że zwyciężony wreszcie i pozbawiony prawa noszenia zbroi Don Kichot postanawia istotnie „przetransponować się" na pasterza. Wykonaniu tego zamiaru, który jest jeszcze wyraźnieiszym zarodkiem późniejszym transpozycyi bohatera, śmierć stanęła na przeszkodzie. W tym jednak stroju, pomniejszony i wypaczony, po raz pierwszy zmartwychpowstanie, jako „Berger extravagant" Sorela i od niego rozpocznie swą „metempsychozę").

[2]) Zestawiam tu miejsca, odnoszące się do stroju Gustawa, które stwierdzają, jak silnie ten szczegół jest uwydatniany: (wchodzi ubrany dziwacznie) — Dzieci: „Czemu waspan tak jesteś dziwacznie ubrany? Jak strach albo rozbójnik, co to mówią w bajce; Z różnych kawałków sukmany, Na skroniach trawa i liście, Wytarte płótno, przy pięknej kitajce? Jaka to na sznurku blacha? Różne paciorki, wstążek okrajce... Dalibóg, waspan wyglądasz na stracha!" — Gustaw: „Pewnie cię nastraszyłem o nie-

c) Uczona autostylizacya bohatera na obranych wzorach i powoływanie się na nie, dla wytłumaczenia lub obrony niezrozumiałych dla „trzeźwego“ otoczenia anormalnych wynurzeń lub praktyk. W D. K. ta autostylizacya dokonana na olbrzymią skalę, wśród nieustannych „porównawczo-literackich“ roztrząsań na temat stylowości tego lub owego postępku [1]), jako wykwintna „humorystyka uczoności“ (może za przykładem Rabelais'a). Podobnie jak D. K. na Amadisa, Gustaw powołuje się na znakomite wzory „historycznych“ nieszczęśliwych kochanków: Wertera i Nowej Heloizy, by uprzystępnić księdzu swoje wyznania:

Księże, a znasz ty żywot Heloizy?
Znasz ogień i łzy Wertera?

lub:

Ach, jeśli ty Goethego znasz w oryginale... (domyślne: „zrozumiesz mnie“).

Zupełnie w duchu donkichotowskich autokomentarzy pomyślany jest uczony wywód Gustawa o gałęzi cyprysowej, jako stylowej dekoracyi w jego położeniu:

Weź księgę i odczytaj dzieje zeszłych wieków:
Dwie były poświęcone krzewiny u Greków:
Kto kochał od swej lubej ukochany wzajem,
Błogie włosy mirtowym przyozdabiał majem,
Jej ręką ułamana gałąź cyprysowa
Zawsze mi przypomina ostatnie »bądź zdrowa«.

Na karb tejże maniery policzyć należy tak liczne wtrącone w wyznania Gustawa spiewki, charakteryzujące stylowo formę i treść „szału romansowego“ błędnego „pasterza, kochanka, poety“: jego kostyumowi arkadyjskiemu odpowiadające pastorałkowe pio-

---

zwykłej porze, Do nieznanego miejsca, w dziwacznym ubiorze?... W młodości jeszcze na środku gościńca, Napadł, odarł mię całkiem skrzydlaty złoczyńca. Nie mam sukień: co znajdę, to na siebie kładę“. (Obrywa liście [z głowy] i szaty poprawia z żalem) — G.: „W salach, gdzie te od złota świecące pijaki Przy godowym huczą stole, Ja w tej rozdartej sukni, z tem liściem na czole wnijdę...“

[1]) Znakomitą próbkę tej metody znajdzie czytelnik w rozdz. II. Wzorami są tam Amadis i Orlando. Zdumionego dziwacznym jego pomysłem Sancza „odsyła“ Don Kichot nieustannie do tych romansów; »Cóż to WPan zamyślasz czynić w tak okropnej pustyni?« »Hej, czym ci nie powiedział, że chcę czynić na wzór Amadisa...“ Tego rodzaju argumentacya powtarza się nieustannie w ich rozmowach: »gdybyś znał ten a ten romans, zrozumiałbyś...“ lub: „Nie znasz jeszcze widocznie spraw błędnego rycerstwa, skoro nie rozumiesz...“

senki, koloryt i kulturę jego sentymentu wyrażające urywki Goethego, Schillera, *Ody do młodości.* W *Don Kichocie* znajdujemy również cały szereg wtrąconych pieśni i liryków.

d) Z przytoczonym powyżej donkichotowskim autokomentarzem przyozdobienia się cyprysem łączy się najściślej spór Gustawa z księdzem na temat: cyprys czy jodła. Oczywiście nieuprzedzony sędzia rozstrzygnąć go musi na korzyść księdza, patrzącego trzeźwo a znającego chyba dobrze polskie jodły, — zaś Gustawa pomówić o ultra-donkichotowski illuzyonizm poetyczny na tle autostylizacyi, dzięki któremu sprawa jodły godnie może stanąć obok słynnej afery z hełmem Mambrina (w rzeczywistości miedniczką golibrody) i nieskończonych o to sporów Don Kichota z Sanczą i innymi, podobnie jak trafnie podpatrzony przez prof. Windakiewicza illuzyonizm Hrabiego wobec Zosi (m. i. marchewka, róg Amaltei) odpowiada tragicznym nieporozumieniom co do Dulcynei.

e) Jak przystało na naśladowcę Amadisa, Don Kichot wierzy święcie we wszelkie czary, a w szczególności nie może się obejść bez tego, by go nie prześladował jakiś wrogi mu, złośliwy czarownik. Jego psotami tłumaczy sobie te wszystkie nieporozumienia, na które naraża go omówiony illuzyonizm. Czarnoksiężnikiem musi być też autor jego awanturniczych dziejów, który posiadł wszystkie jego tajemnice[1]). Te same wybitnie prześladowcze objawy okazuje w wysokim stopniu Gustaw:

Księże! A to są czary! sztuka niepojęta!
Musi posiadać czarodziejskie sztuki,
Albo też nas podsłuchał i wszystko pamięta.
Wszak ja od niej słyszałem też same nauki!

O podsłuchanie posądza jeszcze fantastyczniej ukrytego w krzaku robaczka świętojańskiego.

f) Podobnie jak Don Kichot w momentach ostrych swojej paranoi wykonywa przeróżne rycersko-fantastyczne praktyki (n. p.

[1]) „Czy można od tak dawnego czasu, jak jesteś ze mną, żebyś jeszcze tego nie pojął, iż wszystkie czynności rycerzów błędnych zdają się na pozór dziwactwa, nieroztropności i szaleństwa, i opacznie się okazują, nie dlatego, żeby takowe były w istocie, ale że między nami znajduje się mnóstwo czarowników, którzy przemieniają i przewracają wszystko przeciwnie do swojej woli, jak chcą komu pomódz albo zaszkodzić...“ (I, 381/2) „...są tam i inne rzeczy, co się tylko między mną a WPanem działy; i nie wiem, skąd u dyabła je wyrwał ten piśmiennik«. »Musi być zapewne, odpowie Don Kiszot, jakiś mądry czarnoksiężnik, który to uskutecznił przez czary, te dzieje wyrażając, b o t a k o w y m o s o b o m n i c n i e j e s t t a j n e g o. (III, 35; dalej rozwodzi się na ten temat na str. 37).

wyprawa do jaskini Montesinos), tak Gustaw w jednej z faz tak zwanego przez Mickiewicza w uwagach scenicznych „pomięszania“, t. j. w chwili ostrego ataku obłędu, odbywa swe praktyki z duchem, które są tu poważnie traktowanym elementem jego poważnej, romantycznej donkichotady.

g) Religia miłości dwornej jest duszą obłędu amadisowego Don Kichota. O jej filiacyi z rousseau'izmem i wogóle nigdy i do dzisiaj nieprzedawnionych prawach była już mowa. Tu zauważę tylko, że dla Mickiewicza był *Don Kichot*, obok Dantego, Petrarki i Ariosta, niewątpliwie równie znakomitem, bezpośrednio z epoki rozkwitu czerpiącem źródłem jej znawstwa[1]).

Najpełniejszy wykład jej zasad znajdziemy w dalszym ciągu w samoobronie i samoobóstwieniu Marcelli, tu przytoczę tylko garść cytatów, związanych z osobami porównywanych bohaterów[2]).

1. „Donna angelicata“: „Niewiem, odpowie D. K. westchnąwszy serdecznie, jeżeli ta miła nieprzyjaciółka moja przyjmie to dobrze lub źle, aby o tem wiedziano, iż ja jej sługą jestem, ale to wiem dobrze, iż się nazywa Dulcynea... i że jest przynajmniej księżniczką, ponieważ jest Panią Wielowładną moich myśli. Co do jej urody jest to cud piękności, gdzie wszystko, co poetowie wymyślili niepodobnego i nadzwyczajnego na wychwalenie swych kochanek, znajduje się istotne w niej słowo w słowo. Jej włosy są złociste, twarz ma ozdobę i słodycz pól Elizejskich, brwi jak tęcze, a oczy jak słońca prawdziwe...“ (I, 153). „Wszyscy poetowie, którzy wysilali się na pochwały dam wierszami pod nazwiskami wymyslanemi według ich upodobania, nie są przez to prawdziwymi ich kochankami. Czy myślisz, że Sylwie, Filidy, Dianny, Amaranty, co w wierszach i na widowiskach śpiewają o nich, były stworzenia z ciała i kości złożone, i ulubione tych, co je wysławiali? Nie, zapewne są to

---

[1]) Por. wyżej uwagę: Morel Fatio o italianizmie Cervantesa.

[2]) W analizie i ugrupowaniu pierwiastków teoryi miłości dwornej, do których nieustannie powracać nam tu przyjdzie, głównym a znakomitym przewodnikiem było studyum prof. E. Porębowicza: *Teorya średniowieczna miłości dwornej.* (Studya do dziejów literatury średniowiecznej, Lwów, 1904). Z niego też wyłącznie czerpać będziemy w dalszych rozdziałach niezbędne dla zestawień cytaty, zachęceni niezwykłą jasnością i jednolitością wykładu, w którym z rzadkiem powodzeniem połączono historyczny i systematyczny punkt widzenia. Na przewodnika w poszukiwaniu tak odległych od źródła i nie tyle przetworzonych, ile raczej w ramy nowych syntez ujętych pierwiastków wspomnianej teoryi, nadawało się to dzieło tem bardziej, że jest ono zarazem przeglądem i oceną bogatej literatury zawiłego problemu. Snadnie więc wybrać się w niem dało możliwie najbardziej wyraziste a niepodlegające dyskusyi formuły i motywy prowansalsko-włoskiej doktryny.

wynalazki poetów, którzy dla zakazania się z rozumem i przydania wierszom ich zaszczytu, aby wierzano, gdy są zakochani, iż muszą być ludzie uczeni i zacni, (motyw „cor gentil“) tak udawali... W tym cię uwiadomić chcę, Sanszo, jeżeli nie wiesz, iż rzeczy, które nas najwięcej zakochują, są cnota i uroda, i te się znajdują w tak wysokim stopniu w Dulcynei, iż jest bez wszelkiej wątpliwości najpiękniejsza i najpoczciwsza na świecie. Słowem, tak sobie głowę nabiłem, iż to wszystko jest w istocie, jak mówię najmniejszej rzeczy nie brakując. To ułożenie przedsięwziąłem uiścić według mojego życzenia, i tak ją sobie przed oczy wystawiam, iż Heleny, Lukrecye i wszelkie bohaterki greckie, łacińskie i innych narodów nie zrównają jej się...“ (I, 393—5). „Jednakże, jeżeli można wierzyć dziejom... twierdzą te, że WPan nigdy w życiu nie miałeś widzieć Jejmości Dulcynei; ma to być dama tylko wymyślona i przywidziana, której niemasz w istocie, tylko w jego uprzedzonym umyśle, której przydajesz jakie mu się podoba doskonałości i kształtności... (Księżna do Don Kichota, III, 479).

Zwięźle a treściwie wyłożona w tych ustępach (które pomnożyćby można długim szeregiem innych) dworna koncepcya wymarzonego ideału „kobiety-anioła“, posługująca się też często motywami i rysami Madonny, ziszcza się w przecudnem bogactwie obrazu wymarzonej kochanki Gustawa, tak przedewszystkiem w cytowanym fundamentalnym dokumencie jego „szału romansowego“, jak w szeregu innych wyznań, opromieniających ją blaskami nadziemskiej piękności i wzniosłej, cudotwórczej cnoty. Tem tragiczniej przeciwstawią się im później z innych, choć pokrewnych źródeł płynące, a psychologią „biegunowości uczuć“ znakomicie umotywowane przekleństwa i bluźnierstwa Gustawa przeciw odnalezionemu i utraconemu bóstwu, w chwilach przejścia z „amadisowej“ ekstazy w szał „orlandowy“ Cervantesowskiego Cardenia, o czem w c. d. będzie mowa.

Boską kochankę, „której na podsłonecznym nie bywało świecie“, przybraną w tym słynnym ustępie w motyw Afrodyty-Anadyomene („na falach wyobraźnej pianki...“), charakteryzują następujące najściślej „dworne“ przymioty nadludzkiej „uzacniającej“ cnoty i nadziemskiej urody:

(*Ksiądz:*) Jak z zapałem kochałeś, tak naśladuj godnie
Myślenia i uczucia niebieskiej istoty.
Zbrodniarz ją kochający wróciłby do cnoty... [1])
(*Gustaw:*) „Jej serce równie święte, jak powabne lice...“

---

[1]) Chiaro Davanzati: *Veggendo lei emenda le peccata*; cyt. E. Porębowicz, o. c. str. 28.

(Gustaw:) »Słuchaj ty... jeśli kiedy obaczy... Pewna nadludzka dziewica... kobieta...«.

(Gustaw): »Na szczęście Bóg mnie zrobił poddanym anioła...«

Rysy powyższe kulminują niewątpliwie w subtelnie zresztą potrąconej, imieniem Maryi zapośredniczonej stylizacyi kochanki, jako Madonny:

Co to jest, mówi do mnie żeś taki pobożny?
Modlisz się przez noc całą, wzdychasz nieustannie,
I litanię mówisz o Najświętszej Pannie.

Adoracyę kochanki w formie litanii, czy innej stylowo-modlitewnej postaci, stosuje nabożnie Don Kichot: „O Pani moja, Dulcyneo z Toboso, wyrzekał głosem smutnym i miłosnym, udzielna damo piękności i wdzięków, zbiorze roztropności, względności i łaskawości, skarbie nieoszacowany przymileń i powab składzie nieporównany, wszystkich cnót i przymiotów przykładzie, wyobrażenie wszelkich doskonałości, cokolwiek jest przedniego, szacownego i najmilszego na świecie!“ Podobnie modli się do damy swojej przed wyprawą do jaskini Montesinos (zob. III, 324). Ten „trącący bałwochwalstwem“ zwyczaj rycerski potępia pasterz Vivaldo (I, 149).

Charakter zaś miłości, natchnionej taką „urodą i cnotą“, określają, obok jej wybitnie imaginacyjnego, konstruktywnego i mistycznego kolorytu, następujące dwie cechy uczuć dwornie zakochanego [1]):

2. Unicestwienie się w adorowanym ideale, którego formułą akt wiary Don Kichota: „Ta (Dulcynea) we (sic!) mnie ożywia, wojuje i otrzymuje zwycięstwa, jak ja w niej żyję i oddycham, od niej trzymam jestestwo i życia właściwość“, obok której należy postawić równie zasadnicze sformułowanie tegoż stanu, w przestrodze finalnej Gustawa, zawierającej morał jego donkichotady:

Kto nad świeckiego życia wylatując krańce,
Duszą i sercem gubi się w kochance,
Jej tylko myśli myślą, jej oddycha tchnieniem...

oraz cały szereg innych enuncyacyi w tym duchu.

3. Platonizm miłosny, którego credo znajdujemy w słowach Don Kichota: „Jestem zakochanym miłośnikiem, acz tylko tyle, ile rycerza błędnego obowiązek do tego mnie zachęca, czystym sercem, duszą i umysłem, tak będąc nie z tych kochanków nie-

[1]) Zaznaczam tu tylko luźne pierwiastki miłości dwornej w egzaltacyi romansowej bohaterów. O tem, jaki z nich składa się system i jakim ulegają filiacyom i modyfikacyom u Mickiewicza, będzie mowa w ostatnim rozdziale.

rządnych liczby, którzy tylko lubieżność za cel swoich pożądliwości zakładają, ale raczej lubości, przywiązania Platona naśladowcą, bez zamysłów natarczywych i nieczystych, cnotę obrażających".

Czystość swojej miłości kilkakrotnie podkreśla Gustaw:

Grzechy? i proszę jakież moje grzechy?
Czyliż niewinna miłość wiecznej godna męki?

a w szczególności w tem przepięknem, w duchu donkichotady niesłychanie przesadnem, wyznaniu:

Ach! ja tak ją na martwym ubóstwiam obrazku,
Że nie śmiem licem skazić jej bezbronnych ustek,
I gdy dobranoc daję przy księżyca blasku,
Albo jeśli w pokoju jeszcze lampa płonie,
Nie śmiem rozkryć mych piersi, z szyi odpiąć chustek,
Nim jej listkiem cyprysu oczu nie zasłonię!

(zawierającem zarazem powyżej omówione zastosowanie stylowego emblematu: cyprysu).

4. Objawy przedmiotowe obłędu romansowego, wynikające z zetknięcia się chorych z otoczeniem.

a) Znamiona obłędu są widoczne i zwracające uwagę. Otaczający Don Kichota na każdym kroku konstatują jego anormalność. Na obłędzie Gustawa poznaje się ksiądz wprędce, konstatuje go kilkakrotnie i od razu obiera pewien sposób postępowania z szaleńcem, który żywo przypomina pewne lecznicze zabiegi dobrego i mądrego proboszcza z Manczy, kierującego całą zorganizowaną akcyą w celu uzdrowienia Don Kichota. Sęk cały w tem, jak naśladowcę Amadisa zatrzymać w jego skromnem domostwie. To byłby już początek uleczenia. Wobec ideałów błędnego rycerstwa bezbronny, korzysta ksiądz z opłakanego stanu, w jakim hidalgo powrócił z pierwszej swej wyprawy, by zwrócić jego uwagę na zgubne dla zdrowia skutki jego „hechos": „Ale nie myślijmy teraz, tylko o zdrowiu WPana. Musisz być mocno znużony, jeżeli nie raniony", i w tym perswazyjnym tonie wtórują mu gospodyni i siostrzenica Don Kichota, starając się przy każdej sposobności pieczołowitością swą przykuć go do domowego ogniska. Tę samą metodę łagodnej perswazyi stosuje stale i na wielką skalę mickiewiczowski pleban wobec Gustawa, apelując nieustannie do jego skołatanej również włóczęgą pseudo-cielesnej powłoki, by przez to odwrócić bieg jego szaleńczych myśli: „Kiedy tak chwalisz mój dom i kominek, Patrz oto ogień służąca nakłada, Siądź i pogrzej się;

tobie potrzebny spoczynek...“ „Ja swoje, a on swoje... Jednak do nitki przemoczony wszystek, Zbladłeś, przeziąbłeś strasznie..“ „Trzeba z nim widzę innego sposobu...“ „Dlatego jesteś znużony i chory, Posil się...“ „Lecz nie traćmy nadziei. . No, potem o tem: teraz zajrzyjmy do misy...“ Wogóle, podobnie jak pleban z Manczy, ma ksiądz w *Dziadach* jak najlepsze a równie bezskuteczne chęci wobec swego gościa, („Młodzieńcze, ja głęboko czuję, co cię boli“) i poważne zamiary lecznicze, jak świadczą całkiem po lekarsku brzmiące słowa: „...są różne sposoby.... Słuchaj, czy ty od dawna doświadczasz choroby“?

b) Don Kichot miewa co chwila ostre starcia z trzeźwem otoczeniem w obronie ideałów i rzeczywistości błędnego rycerstwa, oraz nietykalnej świętości Dulcynei. Wierze w pełen czarów świat amadisowy u Don Kichota odpowiada u Gustawa romantyczna wiara w cudowność, — kult ubóstwionej kochanki jest im wspólny. To też w porównawczej symptomatyce wspólnego im obłędu romansowego, wygłoszona przez Gustawa obrona rzeczywistości duchów, odpowiada zupełnie wielkiej apologii błędnego rycerstwa i świata czarów, którą Don Kichot wygłasza wobec sceptycznego kanonika. Wyzwanie, na które ta rozdział cały wypełniająca obrona jest odpowiedzią, przypomina znowu dziwnie atak Śniadeckiego, skierowany przeciw „dubom smalonym“ romantyzmu, co mogłoby być interesującem, skoro się zważy, że *Don Kichot* tak elastyczny w swych zastosowaniach, był, zgodnie zresztą ze swą historyczną genezą, ulubioną lekturą racyonalistów wieku oświecenia i sprzymierzeńcem w walce z wszelakim zabobonem. Z tego względu warto przytoczyć tych parę zdań kanonika: „Chciałbym wiedzieć, skądeście wyczytali, że byli kiedy kawalerowie błędni na świecie, tym mniej aby się teraz znajdowali? W których miejscach i okolicach Hiszpanii oglądaliście olbrzymów, czarowników, przeszkody i Dulcyneę zamamioną, i te mnóstwo dziwolągów, co macie niemi głowę zaprzątnioną?“ (III, 460).

Daremnym usiłowaniom Don Kichota, by w przyziemnym mózgu Sancza zaszczepić mistyczny kwiat kultu Dulcynei, odpowiada wyrzut Gustawa pod adresem prozaicznych przyjaciół:

> A moi przyjaciele!... Żałuję pospiechu...
> Jeden, gdy ubóstwienie w oku mojem czyta,
> Ledwie zgryzioną wargą nie upuścił śmiechu,
> I rzekł ziewając: at sobie kobieta!
> Drugi przydał: jesteś dziecko!

Dla wszelkich takich idealistyczno-realistycznych konfliktów stała się para Don Kichot-Sanczo uświęconym od czasów Fieldinga i tylekroć naśladowanym symbolem. Zużytkowanie tego

niewątpliwie autobiograficznego motywu w donkichotadzie Gustawa jest nawskróś stylowe.

W powyższych punktach streszcza się charakterystyka porównawcza obłędu romansowego Don Kichota i Gustawa. Ponieważ istotą donkichotady, jak już parokrotnie zaznaczono, jest transpozycya metody Cervantesa na aktualny materyał treściowy, przeto rzecz jasna, że z „rycerskich“ cnót Don Kichota tylko jego koncepcya miłości, zgodna z postacią Gustawa, mogła być recypowaną. Jedynym refleksem wędrówek rycerskich Don Kichota jest w ustach Gustawa owa metafora idealistycznych bujań młodzieńczych: „goniąc i błądząc, w błędach nieznużony goniec; Wreszcie napróżno zbiegłszy kraj daleki, Spadam...“, co się z całą dosłownością daje zastosować do dziejów błędnego rycerza z Manczy. Niejaki związek z niemi mogą mieć w dziecięcym wieku zupełnie zresztą naturalne, choć jako objaw „górnych lotów“ przytoczone i na wzorach literackich (Goffred) oparte, igraszki rycerskie Gustawa. W stylu donkichotowskiej autostylizacyi jest niewątpliwie utrzymane to określenie minionej fazy „górności“: „Natychmiast umarł we mnie Goffred i Jan Trzeci“.

Zasadniczą różnicą między Gustawem a Don Kichotem we wspólnym im obłędzie romansowym jest to, że Gustaw, jakkolwiek skutki jego w dalszym ciągu ponosi, to jednak posiada świadomość swego stanu i jego przyczyn. Z tego względu psychopatologia dzisiejsza określiłaby stan jego jako neurozę [1]), gdy choroba Don Kichota zasługuje w całej pełni na miano paranoi. Dzięki tej koncepcyi Mickiewicza opowieść Gustawa nabrała najpełniejszego realizmu, przerywanego tylko od czasu do czasu zmąceniem świadomości, gdy przeciwnie dzieje Don Kichota są nieprzerwaną seryą jego urojeń i szaleństw i mają dzięki temu charakter wybitnie fantastyczny [2]). Nietkniętą u Rycerza Ponurej Twarzy jest tylko zdolność rozumowania w dziedzinie abstrakcyi. Z tej też przyczyny typową dla donkichotady, potępiającą krytykę „niebezpiecznej literatury“, która w pierwowzorze jest powierzona najbliższemu otoczeniu bohatera i najpełniej występuje w owym słynnym rozdziale [3]) o srogim sądzie nad biblioteką Don Kichota, dokonanym przez proboszcza i balwierza, (poczem gospodyni spełnia rolę kata paląc przeklęte romanse, które taką krzywdę wyrządziły dobremu jej panu), — Mickiewicz powierzył samemu Gustawowi, podobnie jak to uczynił Rousseau w donkichotadzie Zofii. Przekleństwa, których ochmistrzyni Don Kichota nie szczędzi nieszczęsnym książkom [4]), odbiły się może echem w Gustawowej klątwie: „książki zbójeckie!“

---

[1]) Z typową »Grübelsucht« na temat przyczyn choroby.

[2]) Zwraca na to uwagę Rousseau w przedmowie do »N. Heloizy«.

[3]) T. I. rozdz. VI.

[4]) T. I. str. 55—56.

W stosunku do kardynalnego momentu jego donkichotady, systemu miłości idealistycznej o pierwiastkach wybitnie „dwornych“, zachodzi u Gustawa nieustanna oscyllacya, liczne nieprawowierności i pozorne sprzeczności, w przeciwieństwie do stałej ekstazy Don Kichota. Do wyjaśnienia jej natury potrzebny jest cały materyał, którego dostarczy porównanie dzieł omawianych.

Na tem kończę uwagi, dotyczące najogólniejszych elementów donkichotyzmu czyli motywów t. z. donkichotady w znaczeniu ściślejszem w postaci Gustawa, by przejść do wątków specyalnych, stylowych i anegdotycznych.

II. OBŁĘD MIŁOSNY DON KICHOTA.

Romansowy obłęd donkichotowski zredukowany jest zrazu w *Dziadach*, jak już wyżej zaznaczono, do predyspozycyi o charakterze egzaltacyi idealistycznej i miłosnej, której następstwem dopiero doszczętne zwichnięcie równowagi duchowej, obłęd, wywołany katastrofą miłosną. Pierwiastki tej predyspozycyi trwają oczywiście w całej pełni w tej zaostrzonej fazie choroby, a raczej może występują dopiero na jej tle w całej pełni. Tak więc, gdy obłęd Don Kichota wywołała lektura romansów sama przez się (pomysł groteskowy), u Mickiewicza z całą prawdą psychologiczną wprowadzony został czynnik realny i wstrząsający, który zwichnięcie umysłu przeobraził w obłęd. Lektura jest pośrednią przyczyną Gustawowego obłędu, który przedstawia się zatem jako kombinacya manii donkichotowskiej z obłędem na tle erotycznem. Subtelną tę różnicę trzeba mieć nieustannie na oku w ciągu dalszych rozważań na ten temat. Ze stanowiska historyi donkichotady od Fieldinga począwszy, mamy w *Dziadach* jedną z interesujących a znakomitych prób upsychologicznienia „burleskowej“, zdaniem Fieldinga, koncepcyi Cervantesa. Do zastosowanej w tym celu przez Mickiewicza powyżej określonej kombinacyi znalazły się, jak już wspomniano, liczne, w samym *Don Kichocie* tkwiące pierwiastki.

Nader łatwy do skombinowania z „romansowym“ obłęd miłosny znajdujemy w dziele Cervantesa w czterech, względnie pięciu odmianach. Przedewszystkiem w osobie bohatera, jako jedną z licznych faz jego manii zasadniczej, a więc w odwróconym w porównaniu z *Dziadami* porządku: u Gustawa miłość zamienia predyspozycyę romansową w obłęd, u Don Kichota na tle obłędu romansowego występuje jego waryant miłosny. Don Kichot mianowicie, znalazłszy się wśród skał Sierra-Morena, zachęcony stosownością miejsca, postanawia wykonać nowy akt „naśladowania Amadisa“ i uczcić Dulcyneę „pokutą miłosną“. Pokuta owa jest to wielce stylowa, na „klasycznych“ w swoim rodzaju wzorach oparta. komedya rozpaczy miłosnej i utraty zmysłów, jako najoczywistszych i szczytowych dowodów miłości

i wzniosłości uczuć. Uważając ją za artykuł kardynalny rycerskiego rytuału miłosnego, Don Kichot postanawia wykonać ją najściślej według dwu nieśmiertelnych wzorów: Amadisa i Orlanda Szalonego. Zasadniczymi momentami szału erotycznego tych rycerskich kochanków są: 1) ucieczka w odludne miejsce (u Orlanda połączona z dziką włóczęgą); 2) odpowiednie ukostyumowanie się (Orlando obnaża się zupełnie w przystępie szału, Amadis rozdziera szaty); 3) różne inne psychiczne i fizyczne objawy szału (u Orlanda w formie ostrej, u Amadisa w formie melancholii).

W poniższym wykładzie teoryi i metody miłosnego szaleństwa w oryginalności swej nieprześcignionym, Don Kichot rozważa uczenie nad wyborem rodzaju i akcesoryów szału, do jego położenia zastosowanych. Jest to zarazem mimowolny wykład stylizacyi postaci literackiej na podstawie tradycyjnych, stylowych wątków. Po dłuższym wywodzie na temat naśladowania znakomitych wzorów, jako najlepszej drogi do doskonałości, tak konkluduje [1]: „Tak właśnie kto chce pozyskać zaszczyt cierpliwego i stałego, powinien brać przykład z Ulissesa... I tak Wirgiliusz nam podaje w osobie Eneasza widok doskonały miłości synowskiej ku ojcu i wraz mężnego bohatyra roztropność, każdy z nich opisując tych walecznych mężów może nie tak, jak byli, ale raczej, jak być powinni; tymże kształtem Amadis z Galii, gwiazda północna, jutrzenka i słońce odważnych i miłosnych junaków będąc, jego powinniśmy naśladować wszyscy, co jesteśmy wojujący pod chorągwiami miłości i rycerstwa błędnego. ...Przeto jedna rzecz, w której najwięcej wielki Amadis dał poznać swojej rozważności i odwagi, stałości i miłości skutków, była zapewne ta, iż się udał na Ubogą Skałę, aby tam odprawił pokutę pod nazwiskiem Pięknego Ciemnego (Beltenebros), imię zapewne wielce znaczące i przyzwoite sposobowi życia, które chciał prowadzić ...Ale Mci Panie, zawoła Sanszo, cóżto WPan zamyślasz robić w tak okropnej pustyni? Hej, czym ci nie powiedział, że chcę czynić na wzór Amadisa, udającego człowieka bez zmysłów, w rozpaczy, w zapalczywości zostającego, na podobieństwo także Rolanda walecznego dokazywać głupstwa różne, gdy się dowiedział, że Angelika tak zdradliwie się oddała w ręce Medorowi, co go tak srodze zmartwiło, że ogłupiał, wyrywał drzewa z korzeniami, mącił wody w rzekach, bydło i owce mordował, zabijał pasterzów, palił ich chaty, zabierał stada, i tysiąc innych zbytków wyrządzał, godnych wiekopomnej pamięci, i chociaż nie jestem nakłoniony zupełnie naśladować Rolanda, Orlanda, czyli Rotolanda, bo te wszystkie miał nazwiska, w swoich szaleństwach, przynajmniej chcę wybrać

[1]) Cytaty przytoczone w tym rozdziale czerpano z o. c. T. I, str. 376—406, (Cz. I, R. XXIV i XXV).

treść ich, i te, co za prawowierne uchodzą. Może przestanę tylko na postępowaniu przykładem Amadisa, który nie czyniąc dziwów zbyt znacznych i szkodliwych, acz tylko wyrzekania i jęczenia, nabył tak siła pochwał, iż więcej nie trzeba. Zdaje mi się Mci Panie, rzecze Sanszo, iż rycerze, którzy te dziwactwa i pokuty odbywali, mieli jaką pobudkę do tego, ale WPan jaką masz przyczynę stać się nieroztropnym? Co za dama WPanem pogardziła?... Otóż to jest sęk i ta wyborność mojego przedsięwzięcia, rycerz obłąkany (=błędny) aby został głupim bez powodu; ten jest węzeł i znakomitość dzieła, stracić rozum bez przyczyny; i przez to dać poznać swojej damie, czego być mogę zdolny w zdarzeniu, gdy to wszystko podejmuję, nic mnie do tego nie nagląc; ale na koniec tak długi czas, przez który oddalonym zostaję od nieporównanej Dulcynei, czy mi nie sprawuje dosyć pobudków do tego, jak słyszałeś od pasterza Ambrożego, iż odległość daje obawiać się i poczuwać wszelkich złych skutków. Dlatego bracie Sanszo, nie trać darmo czasu, aby mnie chcieć odciągnąć od tak rzadkiego i chwalebnego tym bohaterom rówiennictwa. Jestem ogłupiały i chcę nim być, póki ty nie powrócisz z odpisem na list, co ci chcę dać. abyś zawiózł do Jeimci Dulcynei; jeżeli ją znajdziesz przychylną mojej wierności, odpowiadającą wzajemnością, przestanę zaraz być głupim i pokutować zaniecham. Acz jeżeli nie będzie łaskawą i niezmiernie zakochaną we mnie, zostanę w szaleństwie koniecznym, w tym stanie nic poczuwać nie będę....“ W dalszym ciągu tej sceny, pełnej niesamowitości, komizmu najsubtelniejszego, a także liryzmu, będącej zarazem próbką znakomitą owej uczonej autostylizacyi Don Kichota, o której była mowa, rycerz Posępnej Twarzy, wśród wspaniałych uniesień lirycznych, sławiących piękno górskiej ustroni, którą obrał sobie za miejsce jedynego w swoim rodzaju obrzędu miłosnego, wśród hymnów pochwalnych na cześć Dulcynei i dalszych uczonych wywodów i rozważań, rozpoczyna swe szaleńczo-rytualne praktyki. Po dłuższych debatach nad zastosowanem do jego sytuacyi stylowem ukostyumowaniem (czy mianowicie ma poprzestać na rozdarciu szat, czy też obnażyć się zupełnie), obrawszy niejako drogę pośrednią, postanawia rozebrać się do koszuli. W tym obrzędowym stroju wykonywa zrazu kilka sakramentalnych „szalonych skoków“, poczem raz jeszcze zastanawia się głęboko: „czy naśladować Rolanda w jego zapalczywości, czyli Amadisa w smutnych dziwactwach“. Uznaje wreszcie naśladowanie Amadisa za jedynie zgodne ze swojem położeniem. Ubliżyłby bowiem Dulcynei, zestawiając ją z rozpustną Angeliką, która o szał przyprawiła Orlanda. „Amadis z Galii, nie tracąc rozumu i nie przewodząc głupstw znakomitych, tyleż zachwały nabył w miłości, jak tamten: bo, według uwiadomienia o nim, nie miał inszej pobudki czynić tego, co wyrabiał, jak że się widział pogardzonym od Oriany, która

mu zabroniła, aby nie pokazywał się w jej obecności, pókiby go nie przywołała. To była prawdziwa i jedyna przyczyna jego schronienia się na Ubogą Skałę z jednym pustelnikiem, gdzie obfite łzy wylewał, aż niebo się nad nim zlitowało, pomoc mu zesławszy w najcięższym jego utrapieniu i w pośród ostrej pokuty. I to będąc prawdą tak, jak wiem dowodnie, za cóż ja sobie zadaję ciężkość biegając tak goły? mam mścić się na drzewach, co mi nic nie winny? i mięszać wody tych strumieni spokojne, które mi będą potrzebne? Niech żyje pamiątka Amadisa i niechaj będzie naśladowany od Don Kichota z Manszy we wszystkiem, co będzie mógł potrafić i aby o mnie mówiono, co o tamtym powiedziano, że chociaż nie dokazał wielkich rzeczy, acz nieledwie umierał z chęci rozpoczynać je; bo na koniec, jeżeli nie jestem odrzucony ani pogardzony od Dulcynei, czyli nie dosyć na tem, abym był od niej oddalony? nie traćmy tedy ochoty i imiejmy się dzieła lepszego. Powracajcie do mojej pamięci, wyborne czyny Amadisa, i natchnijcie mię, skąd mam zaczynać wstępować w jego ślady... gdyż ja jestem Amadis tego wieku, jak tamten był dawniejszego". „Co czyniło trudność naszemu pokutnikowi, to że nie miał przy sobie pustelnika, któryby go mógł pocieszać", (gdyż to psuło stylowość jego pokuty). „Jednakże ze swojemi myślami się rozwodził, przechodząc się po łące, pisząc palcem na piasku i na korze drzew wyrzynając wiersze, przystosowane do smutnego stanu jego życia i na pochwały Dulcynei..."

Jest rzeczą wielce prawdopodobną, że ten uczony, „porównawczo-literacki" wykład rytuału niedoli miłosnej jest sprawcą przybrania Gustawowego ducha w podwójną maskę: pustelnika-pokutnika i obłąkańca, oraz dodania mu spotkanego wśród samotniczej wędrówki po polach i lasach stylowego pocieszyciela, gdyż do tej funkcyi ogranicza się rola księdza w IV Cz. *Dziadów*, wzbogacona zresztą i wskazanymi już rysami proboszcza z Manczy (jak znawstwo książek świeckich, spec. sentymentalnych, zabiegi lecznicze) i w chorej wyobraźni Gustawa rysami prześladującego czarnoksiężnika, i motywami pastorałkowego „słuchacza miłosnej spowiedzi" (w którejto roli spotkamy też proboszcza z Manczy, pocieszyciela strapionych kochanków) i wreszcie wskazanymi już dawniej rysami Mistrza z *Emila*.

Przemawiają za przypuszczeniami powyższemi dwa względy: teoretyczny i historyczny.

Przytoczony rozdział o pokucie Don Kichota, dzięki stylizacyi swojej w duchu humorystycznie stosowanej, ale i rzeczywistej zarazem uczoności, apeluje u czytającego go artysty bezpośrednio do rozmysłu twórczego, uczy po prostu kształtowania postaci, czy wogóle tematu, przy pomocy wątków, których związku organicznego z pewną treścią psychiczną i ideową dowodzi wiekowa tradycya literacka, twórczyni form i stylów. Jeżeli ustęp

ten, ze stanowiska teoretyczno-literackiego rozumiany, daje się z całą niemal dokładnością zastosować do kompozycyi Gustawa, w której zgodnie z sytuacyą połączono amadisową melancholię z ostrzejszymi wybuchami orlandowego szału, w której w duchu stylu tylokrotnie podkreślono dziwaczność stroju (o jego szczegółach była już i będzie jeszcze mowa kilkakrotnie), to ze stanowiska ogólniejszego pojęty, dla poety o tak niesłychanie rozwiniętem poczuciu stylowości i techniki tworzenia, jakim był Mickiewicz, mógł stać się ten rozdział zawiązkiem płodnych rozważań nad techniką tworzenia. Tkwi bowiem w tym ustępie, jak wogóle w całym *Don Kichocie*, który jest nieustannie historycznie komentowaną, przed oczyma czytelnika dokonywaną kompozycyą postaci z najcharakterystyczniejszych wątków romansu rycerskiego, — eksperymentalna jakoby, czy poglądowa, historyczna poetyka, nauka budowania stylowo doskonałych, bogatych w charakterystykę zewnętrzną i wewnętrzną postaci. Poetyka w najściślejszem tego słowa znaczeniu naukowa, polegająca na odszukiwaniu w dziejach literatury najskuteczniejszych połączeń treści i formy, na sumowaniu jak największej ilości rozprószonych, jednorodnych elementów w coraz bogatsze całości. Że taka metoda jest podstawą i istotą pracy kompozycyjnej Mickiewicza, dowodzą najoczywiściej badania nad genezą wszystkich bez wyjątku większych jego utworów, tak znakomicie uzupełnione cytowaną rozprawą prof. Windakiewicza [1].

Że rozdział omawiany zasługuje na szczególniejsze zaakcentowanie ze względu na Mickiewicza, tego dowodzi wspomniany już list jego z Moskwy do Czeczota i Zana, w którym omawiając rodzaje miłosnej służby rycerskiej w metaforycznem zastosowaniu do miłości ojczyzny, ten właśnie epizod jako jeden z typowych podkreśla: „Ta kochanka (ojczyzna) jest zazdrośną. Miłość naszą do niej okazywać będziemy nie jak Don Kichot, stojąc na gościńcu i wszystkich wyzywając bez braku, albo siedząc w pustyni Czarnej góry, ale jak Karol Wielki rozkazał rycerzom swoim zasługiwać na miłość Angeliki“. Ustęp ten, pomyślany skądinąd zupełnie w duchu donkichotowskiej autostylizacyi na wzorach rycerskich, świadczy zarazem o tem, że Don Kichot głęboko wniknął w umysłowość Mickiewicza, skoro stał się dlań symbolem nie tylko owej zbanalizowanej „donkiszoteryi“ czyli „walki z wiatrakami“, ale w epizodzie Sierra-Morena także symbolem bezpłodnego, dobrowolnego męczeństwa, co jest niewątpliwie oryginalną a niezmiernie trafną koncepcyą Mickiewicza w duchu romantyczno-patryotycznej ideologii polskiej. List powyższy dowodzi zarazem, że ten epizod w genialnej groteskowości

[1] Tę fundamentalną cechę twórczości M. ujął pierwszy, z właściwą sobie ścisłością i głębokością sformułował i zilustrował świetnie obranym przykładem Prof. W. Bruchnalski: *Mickiewicz-Niemcewicz*, s. 30.

niezrównany, szczególnie silnie do jego wyobraźni i umysłu przemówił.

O ile epizod obłędu miłosnego Don Kichota zdaje się mieć niezwykłą wartość programowo-teoretyczną (obok anekdotycznej) dla charakterystyki Gustawa, o tyle trzy nowele wtrącone dostarczą bezcennych wprost analogii charakterystycznych, anegdotycznych i kompozycyjnych z treścią IV i II Części *Dziadów*.

Wszystkie trzy obracają się około zasadniczych wątków szału miłosnego i pustelnictwa, tym razem na tle egzaltacyi arkadyjskiej, pastoralnej. Obłąkani kochankowie-pustelnicy są oczywiście także i poetami.

W pierwszej z nich znajdujemy zasadnicze motywy psychologiczne, dekoracyjno-nastrojowe i ideowe bądź tylko IV, bądź też i II Cz. *Dziadów*. W odniesieniu do tej ostatniej przedewszystkiem całą koncepcyę i fabułę Zosi-pasterki. Ze względu na ważność całej osnowy tej noweli wtrąconej podaję tu obfite cytaty, połączone streszczeniem, przyczem zestawiam odpowiednie miejsca z *Dziadami*. Tem schematycznem zestawieniem tekstów poprzedzam analizę i ugrupowanie materyału porównawczego, którejto metody trzymać się będę i przy następnych dwu nowelach.

Lwów. (Dokończenie nastąpi).

BRONISŁAW CZARNIK.

Wiersz Ujejskiego.

Okoliczności zdarzyły, że od lat najmłodszych posiadałem w swojej bibliotece domowej rocznik 1847 *Dziennika Mód Paryskich*, pisma tak zajmującego i tak miłego dla tych, którym nie obce są dzieje oświaty galicyjskiej w pierwszej połowie XIX wieku. W tymto roczniku zwracała zawsze moją uwagę piosenka, którą śpiewa Amelia, główna postać kobieca powiastki Władysława Zawadzkiego p. t. *Ona była niewinna*[1]). Autor tej powiastki, bardzo słabej zresztą, był wówczas młodzieńcem dwudziestotrzyletnim, należał jednak już od lat kilku do pracowników na lwowskiej niwie literackiej [2]).

Oto owa piosenka, którą tutaj jak najwierniej przedrukowuję:

Widziałam ptaszka,
Rajskiego ptaszka,
Cudne mi śpiewał piosenki!
Ja choć widziałam,
Że takie dźwięki
Za rajem tęsknotę zbudzą,
Że żal nie wraca,
Co się utraca,
Jednak słuchałam... słuchałam...

---

[1]) *Dziennik Mód Paryskich*, rok 1846, nr. 25—26, r. 1847, nr. 1—5.

[2]) Zawadzki urodził się w r. 1824 (*Encyklopedya Powszechna* Orgelbranda, t. XXVIII, str. 366. *Tygodnik Ilustrowany*, r. 1891, T. I., str. 52). Pierwsze utwory swoje (prozą i wierszem) drukował w *Dzienniku Mód Paryskich* z r. 1840 i 1841, w *Lwowianinie* z r. 1841 i 1842 i we *Wdowim Groszu*, książeczce zbiorowej, wydanej we Wiedniu w r. 1843 jego staraniem i pod jego kierownictwem. W r. 1845 wydał w Poznaniu powieść p. t. *Dwa światy*.

Powszednie głosy
Zamilkły w duszy,
Polotnie w górę się wzbiła;
A choć wiedziałam,
Że rajski ptaszek
Nie naszych śpiewak ogrodów...
Ziemię porzuci,
Darmo zasmuci...
Jednak słuchałam... słuchałam...

Pokrewne tony
Żywo zagrały
W uczucia mego tajnikach!
A choć widziałam,
Że mi nie wolno
Tamtem powietrzem oddychać,
Że marzeń kwiecie
Nie w moim świecie...
Jednak słuchałam... słuchałam...

Edeńska róża
Tam się rozwija,
Na twoje czeka piosenki...
Za przypomnienie
Lepszego życia,
Dzięki ci... dzięki....[1])

W odsyłaczu do tej piosenki dodał autor uwagę: „Śliczna piosnka Amelii nie jest mojego pióra. W. Z.“

I rzeczywiście, śliczna to piosenka. *Dziennik Mód Paryskich* umieścił na swoich łamach wiele utworów wybitnych naszych poetów — utwór bardziej zwracający uwagę nie był tutaj czemś zanadto wyjątkowem. Wszak wśród twórców tego pisma spotykamy nazwiska: Bohdana Zaleskiego, Goszczyńskiego, Ujejskiego, Siemieńskiego, Bielowskiego, Józefa Korzeniowskiego, Magnuszewskiego, Józefa hr. Borkowskiego, Antoniego Czajkowskiego, że tylko tych wymienię. A jednak po przeczytaniu tej piosenki mimowoli zapytuje czytelnik: Z pod czyjego pióra wypłynął ten śpiew, napisany z takiem uczuciem, z takim polotem, z takiem wyrobieniem formy? Zapytuje tem bardziej, gdy wie, że Zawadzki sam pisał w tych latach poezye, co prawda, wartości bardzo skromnej. Ten ostatni wzgląd skłonił go może do przyozdobienia swojej powiastki utworem jakiegoś wybitniejszego talentu.

Twórca tej piosenki, dzisiaj, po 70 latach, to nielada zagadka. Współcześni mogliby o niej coś powiedzieć, niestety, nie

[1]) *Dziennik Mód Paryskich*, r. 1847, str. 37.

żyje już ani Zawadzki, ani poeci, którzy za jego czasów dzierżyli lutnie. Kogo podrażniła ta zagadka, musi zadać sobie niemało trudu, rozglądnąć się dobrze w źródłach literackich, ażeby zbadać, czy przypadkiem nie dałby się odkryć autor tej piosenki. A jeżeliby mu się to nie powiodło, zbadać, czy przynajmniej nie natrafi na ślady i wskazówki, któreby mu pozwoliły domyślać się tego autorstwa z jakiemś bardziej uzasadnionem prawdopodobieństwem.

Otóż jeden z listów Karola Szajnochy do Ujejskiego, wydrukowany w dodatkach dziełka Wróblewskiego o Ujejskim[1]), dał mi niejaką podstawę do domysłów i do dalszych poszukiwań. List ten bez daty, ale pisany z pewnością tuż po 25 lutym 1847 r. (jak zaznaczył już Wróblewski), zaczyna się od słów: „Mam ledwie pięć minut czasu do wyprawienia niniejszej przesyłki przez odjeżdżających przyjaciół". A nieco dalej czytamy: „W tej właśnie chwili otrzymuję najnowszy numer dziennika mód[2]) — w nim dokończenie *Niewinnej*, a w niem postrzegam piosnkę: *Widziałam ptaszka, rajskiego ptaszka*, lecz nie dostaje mi czasu, aby przeczytać cały ustęp." I zaraz potem następuje krótkie zakończenie listu.

Wyobraźmy sobie, że ktoś ogromnie spieszy się, lecz mimo to, rzuciwszy okiem na świeżo przyniesiony numer *Dziennika Mód*, nie może wstrzymać się, ażeby nie doniósł temu, do którego list pisze, że widzi w nim piosenkę: *Widziałam ptaszka*. Z liściku bowiem Szajnochy wynika jak najwyraźniej, że nie chodzi mu o powiastkę Zawadzkiego, lecz o tę piosenkę. Wszakże obok początku tej piosenki dodaje: lecz nie dostaje mi czasu, aby przeczytać cały ustęp. Czyż autor *Jadwigi i Jagiełły*, w takim pośpiechu, zwracałby uwagę na jakiś wierszyk, o którymby coś przedtem nie słyszał, zapewniał, że nie miał czasu do przeczytania go w całości? Dlaczego donosiłby o tem wszystkiem Ujejskiemu? Dlaczego nie obchodzi go zupełnie inny wiersz w tym samym numerze *Dziennika* — Bużyny: *Wiek Panieński?* Zastanawia nas, słowem, to zajęcie się Szajnochy wierszem, którego nie zna jeszcze. Natomiast cały ten ustęp stałby się zrozumiały, gdy przypuścimy, że jest jakiś związek między tą piosenką a Ujejskim, czyli mówiąc całkiem wyraźnie, że Ujejski jest twórcą tej piosenki. A stanie się to wszystko jeszcze bardziej zrozumiałem, gdy wiemy, że Szajnocha i Ujejski żyli ze sobą, zwłaszcza w tym czasie, w zażyłej przyjaźni[3]). Szajnocha wie-

[1]) *Kornel Ujejski*. Lwów, 1902. str. 266—267.

[2]) *Dziennika Mód Paryskich.*

[3]) Wróblewski: *Ujejski* od str. 38 począwszy i str. 262—303 Kantecki: *Żywot Szajnochy* w *Dziełach* Szajnochy, t. X. str. 281. 285—287 i 325—327.

dział już coś przedtem o tej piosence, lecz nie znał jej dotychczas, cóż więc dziwnego, że w liście swoim dzielił się z Ujejskim nowiną, obchodzącą zarówno ich obydwóch.

Dochodzimy więc do wniosku, że piosenka ta mogłaby wypłynąć z pod pióra Ujejskiego. Należałoby teraz tylko prawdopodobieństwo to bardziej uzasadnić i poprzeć je innemi jeszcze okolicznościami. Zapytajmy więc przedewszystkiem, jaki był stosunek Zawadzkiego do Ujejskiego. Niestety — nie dowiemy się o tem od samego Zawadzkiego, mimo to, że prace jego literackie mają często charakter pamiętnikarski (*Literatura w Galicyi*, *Z Teki Literackiej* i inne). Wpłynęła na to może także okoliczność, że Zawadzki umarł prędzej od Ujejskiego, w r. 1891, podczas gdy Ujejski żył jeszcze do r. 1897. Natomiast co do wieku byli prawie rówieśnikami — Zawadzki był o rok młodszy od Ujejskiego [1]). To jednak pewne, że nieliczne wówczas koło literatów we Lwowie, jak opowiadają nam współcześni, łączyło się ze sobą i znało doskonale. Przyczyniały się do tego niepomału zebrania literackie w gościnnych domach Augusta Wysockiego, marszałka Wasilewskiego, Kłodzińskiego, dyrektora Zakładu Ossolińskich, i powieściopisarza Dzierżkowskiego. Wiemy też dobrze, że do tego grona ówczesnych pisarzów lwowskich należeli także Zawadzki i Ujejski. Autor *Chorału* przebywał wprawdzie stale poza Lwowem, ale dojeżdżał tutaj często i bawił przez czas krótszy lub dłuższy [2]).

Mamy jednak także wyraźniejsze świadectwa stosunków osobistych między Zawadzkim a Ujejskim. Jedno z nich pochodzi właśnie z tego roku 1847, w którym był drukowany wiersz, zajmujący nas tutaj. Szajnocha donosi Ujejskiemu 24 kwietnia 1847 r.: „Zawadzki mi powiadał, jako też i sam piszesz, że za dwa do trzech tygodni będziesz we Lwowie“ [3]). A nieco później, w lipcu r. 1848, donosi znowu nasz historyk Ujejskiemu o Zawadzkim: „Władzio pisze powieść w Jeziernie. Po twoim odjeździe rzucił się w odmęt polityki, mianowicie w rozprawy soboru rzeskiego, który go po zwyczaju deputował do Pragi. Ale ponieważ Ruthenia pieniędzy niema, więc Władzio wolał swoim kosztem wrócić do domu i wziąść się tam, jak mi powiadano, po dawnemu do radykalnej beletrystyki. Ja przez cały czas jego pobytu tutaj od wyjazdu twego prawie zupełnie z nim nie widywałem się“ [4]).

[1]) Ujejski urodził się w r. 1823, Zawadzki w r. 1824.

[2]) Zawadzki: *Literatura w Galicyi* str. 64—66 i 147—149. Kantecki: w *Żywocie* Szajnochy (Szajnocha: *Dzieła*, t. X., str. 283, 285—288 i 325—327). — Wróblewski: *Ujejski*, str. 40, 58—59, 263 i 273—275.

[3]) Wróblewski: str. 62 i 275.

[4]) Wróblewski: str. 280.

I jeszcze jedna wiadomość — może najciekawsza — z 20 października 1848 r. Szajnocha wzywa Ujejskiego, ażeby przybył jak najprędzej do Lwowa. „Czekamy tylko — pisze on — twego przybycia, a będziem tu mniej więcej wszyscy w komplecie. Jest tu bowiem i Władzio Zawadzki i Z. Kaczkowski. Obaj zjechali przed kilku dniami na dni kilkanaście i pragną oczywiście widzieć się z Tobą...“ A chodziło w tym przypadku o porozumienie się nie tylko osobiste, ale także w sprawach ogólniejszych, natury literackiej lub może nawet politycznej i społecznej (było to przecież w r. 1848). List jednak dokładniej ich nie określa [1]).

Od samego Ujejskiego możemy również dowiedzieć się czegoś o tym stosunku do Zawadzkiego, ale już w czasie znacznie późniejszym. Pisze on do Władysława Wróblewskiego w r. 1856: „Wkrótce po odebraniu Twego listu odwiedził mnie Władysław Zawadzki, wracający z Podola; odczytywaliśmy kilka razy list Pana, a długo potem uprzytomnialiśmy sobie w pamięci drogie niepowrotne chwile, spędzone w towarzystwie kochanego Kazia“ (Wróblewskiego, brata Władysława, właśnie zmarłego) [2]).

Przytoczone powyżej wyjątki z listów, zwłaszcza dwa ostatnie, wskazują dostatecznie, że Zawadzkiego i Ujejskiego łączyła bliższa znajomość.

Lecz na tem nie koniec. Wróblewski opowiada nam o tym stosunku rzecz jeszcze bardziej ciekawą. Zwraca on uwagę, że Ujejski w pierwszych swych występach literackich nie tworzył wcale prozą. „Dopiero w r. 1845 — mówi dalej — zamarzył o napisaniu utworu powieściowego...“ „Trzej przyjaciele: Władysław Zawadzki, Kazimierz Wróblewski (o tym to Wróblewskim czytaliśmy dopiero co w liście autora *Chorału*) i Kornel Ujejski, ułożyli się, że napiszą powieść na jeden i ten sam temat, którym miał być upadek kobiety. Ze zobowiązania się najrychlej wywiązał się Wróblewski, ogłaszając w *Dzienniku Mód Paryskich* opowiadanie p. n. *Skandal* [3]). Nieco później Władysław Zawadzki wydrukował powieść p. n. *Ona była niewinna*. Kornel Ujejski zobowiązania nie dotrzymał“ [4]).

Czyż ta wiadomość nie jest dla nas naprawdę zajmująca? Zawadzki nazwany tutaj przyjacielem Ujejskiego, a dalej Zawadzki, Ujejski i Wróblewski, każdy z osobna, postanowili napisać rzecz, której myśl główna byłaby ta sama. W ten więc sposób powstała zajmująca nas tutaj powieść Zawadzkiego: *Ona była niewinna*, z naszą piosenką wewnątrz. A wobec tej wiadomości znowu nasuwa nam się mimowoli myśl o Ujejskim jako autorze piosenki. Czyż nie można z łatwością przypuścić, że Ujejski, uproszony,

[1]) Wróblewski, str. 103 i 282.
[2]) Wróblewski, str. 226.
[3]) Rok 1846, nr. 23—24.
[4]) Wróblewski, str. 47—48.

napisał ją dla Zawadzkiego, tem bardziej, że obu nimi owładnęła równocześnie chęć napisania podobnego treścią utworu?

Stała się jednak tutaj u Wróblewskiego rzecz dziwna. Nie ulega wątpliwości, że Wróblewskiemu dały studya uniwersyteckie odpowiednią metodę naukową i że wogólności starał się on napisać swoje dziełko o Ujejskim według wymagań tej metody. Tem większy dla czytelnika zawód, że pisząc cały ów powyższy ustęp, nie podał, skąd go zaczerpnął. A jednak miał te szczegóły z jakiegoś źródła, inaczej wiadomość ta nie byłaby tak pełna i tak szczegółowa (zwracam uwagę chociażby na dokładną datę). Lecz z jakiego, niepodobna dojść pomimo najbardziej skrzętnych poszukiwań. Mógł zresztą Wróblewski posiąść ją z ustnych wynurzeń osoby, znającej te czasy i ludzi. Bądź co bądź nieostrożność autora monografii o Ujejskim stawia badacza w bardzo kłopotliwem położeniu.

Oto szereg szczegółów, które pozwalają przypuścić, że Zawadzki, uczestnik wraz z Ujejskim ówczesnego ruchu literackiego we Lwowie i bardzo blizki jego znajomy, mógł otrzymać od poety piosenkę do powieści: *Ona była niewinna*. Przypatrzmy się więc teraz bliżej tej piosence i zapytajmy, czy jej wartość, kształt zewnętrzny i opracowanie odpowiadają cechom pióra Ujejskiego.

O wrażeniu, które odnosi się z piosenki, wspomniałem już na początku artykułu. Powiem raz jeszcze: Mamy przed sobą prawdziwy klejnocik liryczny, utwór wytwornej formy, pełen nastroju, rzewności i uczucia, jak niemniej wdzięcznego obrazowania. Czy możemy go uznać za płód muzy Ujejskiego? Możemy wystąpić z takiem przypuszczeniem bez żadnego wahania. Prawda, Ujejski był wówczas jeszcze bardzo młody — w r. 1847 miał lat 24. Nie zapominajmy jednak, że rozpoczął on tworzyć już w 16 roku swego życia i już od początków twórczości zwracał uwagę niezwykle wyrobioną formą wiersza, a nierzadko i wartością utworów. Nie zapominajmy przedewszystkiem, że w tym samym roku 1847 (na wiosnę lub w lecie, a więc wówczas, gdy nasza piosenka znajdowała się już na kartach *Dziennika Mód Paryskich)* [1]), wyjeżdżał Ujejski do Paryża, gdzie, jak sam powiada, „z pamięci spisał wszystkie swoje *Skargi Jeremiego*“ dla znanego pisarza Wielogłowskiego, który je drukował swoim kosztem [2]). A obok tego był już autorem *Maratonu* [3]), takich znanych i mistrzowsko wykończonych utworów, jak *Anioł*

[1]) Wróblewski: *Ujejski*, str. 62—63.

[2]) Ujejski: *Moja autobiografia*, *Lamus*, r. 1908—1909, str. 97.

[3]) Autor zapisał pod *Maratonem* datę r. 1844, Kantecki zaś powiada (Szajnocha: *Dzieła*. t. X, s. 285—286), że Ujejski czytał *Maraton* na wieczorze u Kłodzińskiego w r. 1845, nie podaje jednak, skąd posiada tę wiadomość. Drukowany w *Bibliotece Zakładu im. Ossolińskich*, r. 1847, t. I., str. 61—71.

Pański[1]) i *Do Lilii*[2]) lub wreszcie *Jubala*[3]) i *Hagary na puszczy*[4]). poemacików, które weszły później do zbioru *Melodyi Biblijnych*. Te przykłady wystarczą... Wszakże już *Skargi Jeremiego* poza swoją uznaną wartością poetyczną jakże celują zewnętrznem wykończeniem, wyjątkowem bogactwem i rozmaitością kształtów wiersza.

A jakże charakterystyczna jest ta poezya Ujejskiego z lat najmłodszych. Rzadko u którego poety znajdziemy tak bardzo ponure tony, jak u niego. Możnaby wymienić zaledwie kilka wierszy nie weselszych, takich bowiem niema wcale, ale nieco pogodniejszych. W 17-tej wiośnie życia każe uważać siebie za człowieka, który przeżył dużo, rozumie dobrze powagę bytu ziemskiego i nie chce być już „dzieckiem“ [5]). Było to w r. 1840, a prawie tak samo w latach dalszych, aż do czasu, który zajmuje nas tutaj. Zniechęcony do życia i ludzi, nieszczęśliwy i „chory na duszy“ [6]), z zachwianą wiarą, niepokoi siebie „przeczuciem śmierci“ [7]). A wśród tych wszystkich wewnętrznych rozterek wije się nieustannie jakby nić czerwona głęboki ból patryotyczny, wywołany ciężkiem, beznadziejnem położeniem ojczyzny, jej cierpień i upokorzeń — ból, który osiągnie najwyższy wyraz z powodu strasznych wypadków roku 1846.

Otóż piosenka nasza na tak „smutną nutę“ nastrojem swoim odpowiada bardzo nastrojom ówczesnej poezyi Ujejskiego. Śpiewa ją młoda Amelia, trawiona u schyłku dni swoich gwałtowną chorobą piersiową i żegnająca na zawsze zniszczone szczęście ziemskie, które tak jeszcze niedawno miało jej zabłysnąć. Amelia uciekła ze swoim ukochanym z domu matki, miasto ślubu małżeńskiego otrzymała tylko błogosławieństwo pustelnika w górach miodoborskich, lecz już po drodze do miejsca przyszłego zamieszkania nabawiła się ciężkiej choroby, a ukochany zginął od kuli współzawodnika. Takie są w kilku słowach dzieje Amelii. Podaję je nie bez zamiaru. Karty poezyi Ujejskiego wskażą nam kilka utworów pokrewnych naszej piosence nie tylko pod względem nastroju, ale nawet pod względem treści. A pochodzą te utwory właśnie z tego samego roku 1847. Oto dochodzą nas jęki dziewiczej Antygony, kroczącej we łzach i rozpaczy ku wiekuistemu zamknięciu w grobowcu — ten bowiem ustęp z arcydzieła Sofoklesa przełożył poeta w *Scenie z Antigony Sofoklesa*. Oto w *Spowiedzi serca* przysłuchujemy się żalom

---

[1]) *Dziennik Mód Paryskich*, r. 1846, str. 117.
[2]) Data autora r. 1846.
[3]) *Dziennik Mód Paryskich*, r. 1845, str. 132—133.
[4]) Tamże, r. 1845, str. 141.
[5]) *Tyś dziecko!*
[6]) *Do mojej siostry Karoliny W.*
[7]) *Przeczucie śmierci.*

narzeczonej po stracie niewiernego kochanka. Przemawia tutaj do nas ta sama łagodna melancholia i poddanie się losowi, któremi tchną słowa Amelii:

Smutna to chwila, ta wieczorna chwila!
Cicha modlitwa usta mi rozchyla,
Serce spowiedzią odzywa się z głębi;
Podobna jestem do nocnego kwiatu,
Co swoich marzeń nie objawia światu;
Wzrok mój tak smętny, gołębi.
. . . .

Wszakże ja, Boże! nie skarżę się Tobie,
Że mi tak wiosna przelata w żałobie,
Że mi zdeptano moją wiarę młodą,
Ni ja losowi chcę złorzeczyć kłamnie — ...
. . . .

A już założeniem swojem najbardziej zbliża się do naszej piosenki: Epilog do dramatu *Panicz i Dziewczyna*, napisanego przez Karola Szajnochę [1]), któremu poeta dał datę napisania rok 1845, lecz który wydrukował w roczniku *Dziennika Mód Paryskich* z r. 1847 [2]), roczniku mieszczącym właśnie w sobie: *Widziałam ptaszka.* Wszak ten sam temat — upadek kobiety, który mieli przedstawić w powieściach Wróblewski, Zawadzki i Ujejski, obrał sobie równocześnie Szajnocha w powyższym dramacie. A namalował w nim jaskrawy i ponury obraz uwiedzenia dziewczęcia z ludu przez młodego dziedzica. Śliczny (nie w całości jednak) epilog Ujejskiego wprowadza nas znowu w koło uczuć, pokrewnych śpiewowi Amelii:

O senna siostro! o czem ty marzysz
Z zwróconą ku gwiazdom twarzą?
W milczeniu nocy, czy tak się skarżysz
Jak białe róże się skarżą?

Taką cichą „skargą“, takiem rzewnem rozpamiętywaniem nad zwłokami biednej dziewczyny jest całe to, niezwykle długie, zakończenie dramatu Szajnochy.

Na tem poprzestanę. Wystarczy to chyba, ażeby wykazać, jak *Widziałam ptaszka* nastrojem swoim odpowiada nadzwyczajnie ówczesnej twórczości Ujejskiego.

---

[1]) Dramat dotychczas nie drukowany. Wyjątek z niego pomieściła: *Biblioteka nauk. Zakładu Ossolińskich*, r. 1847, t. II., str. 84—91.

[2]) W wydaniach książkowych drukował go poeta z pewnemi zmianami p. t. *Fantazya nad zabitą dziewczyną.*

Nie zapominajmy wreszcie o tem, że Ujejski był zawsze wielkim zwolennikiem muzyki, że dał nam później *Tłómaczenia Szopena,* że pisał *Kołysankę* do muzyki Kesslera [1]), nie wspominając innych tego rodzaju utworów. Poezya jego odznacza się w ogóle ogromną muzykalnością. A jeżeli już dotykamy tych zewnętrznych stron poezyi Ujejskiego, nie będzie zbytecznem zwrócić uwagi na pewną charakterystyczną okoliczność, że ta *edeńska róża* w piosence mogłaby być wypływem zajmowania się poety wówczas poezyą biblijną — swojemi *Melodyami Biblijnemi* [2]), z których trzy drukował już w r. 1845 w *Dzienniku Mód Paryskich.* I właśnie w jednym z tych trzech utworów, w *Jubalu,* spotykamy wyraz *eden* [3]), spotykamy jednak ten mniej zwykły wyraz jeszcze w kilku innych wierszach: *W imienniku Julii,* jednym z najwcześniejszych Ujejskiego (drukowanym dopiero w r. 1848 [4]), *W ciszy* z r. 1856 [5]) i *Na drukarski jubileusz* z r. 1873 [6]). Zna ten wyraz również korespondencya Ujejskiego. W liście do poety i przyjaciela swego, Adama Pajgerta, pisze autor *Chorału* dnia 6 listopada 1854 r.: „*Edeńskie* czekają mnie wieczory: z fajką przy kominku“, gdy Pajgert przyjedzie w odwiedziny [7]).

A dodam wkońcu to, co samo przez się nie miałoby może znaczenia, ale co zwraca przecież uwagę w związku z innemi okolicznościami. To *marzeń kwiecie* z piosenki przypomina bardzo odpowiednie zwroty naszego poety. Czytamy w *Anti-Leonorze*:

— dwa złote motyle
Usiadły na wspomień mych kwieciu [8]).

Podobnież w przekładzie *Antygony,* a więc z tego samego roku:

I na ust dziewczęcych kwiecie.

Nie przemawiałoby przeciw Ujejskiemu dwukrotne, nieco mniej zgrabne użycie wyrazu „widziałam“ w znaczeniu „wiedziałam“ (w pierwszej i trzeciej zwrotce). Ujejskiemu zdarzały się czasami niezbyt szczęśliwe wyrażenia dla rymu, a nawet i w środku wiersza [9]). Tutaj jednak niema się nawet pewności,

---

[1]) *Poezye,* Lipsk, 1900, t. II., str. 189—190.

[2]) Także niektóre przekłady Biblii na język polski używają zawsze wyrazu hebrajskiego *eden* zamiast raj.

[3]) *Poezye,* t. I., str. 169.

[4]) *Kwiaty bez woni,* Lwów 1848, str. 11.

[5]) *Poezye,* t. II., str. 175.

[6]) *Wiersze Różne,* Przemyśl 1893, str. 176—177.

[7]) Rękopis Biblioteki Ossolińskich (numeru nie posiada jeszcze).

[8]) *Zwiędłe Liście,* str. 69.

[9]) Niektóre z tych wyrażeń zestawił Bądzkiewicz: *Kornel Ujejski,* str. 111—112.

jakim właściwie wyrazem posłużył się poeta, w zwrotce bowiem drugiej czytamy rzeczywiście „wiedziałam“. Któż dzisiaj sprawdzi, jak kiedyś przedstawiał się autograf utworu — czy „widziałam“ nie jest po prostu omyłką druku. W każdym razie forma „wiedziałam“ usunęłaby widoczną tutaj niejednolitość w zastosowaniu tego wyrazu, byłaby bardzo odpowiedniem przeciwstawieniem do „widziałam“ w pierwszym wierszu piosenki, a zarazem brzmiałaby dla ucha o wiele przyjemniej.

„Śliczna piosnka Amelii nie jest mojego pióra“ — powiada Zawadzki. A więc jest to utwór przedtem niedrukowany, w przeciwnym bowiem razie wymieniłby Zawadzki nazwisko autora jako znane już ówczesnym czytającym sferom. Wymienił przecież w tej samej powieści Tymona Zaborowskiego, przytaczając jego czterowiersz z *Miłości,* jednej z dum podolskich [1]). Ktokolwiek jednak byłby autorem piosenki, jest więcej niż pewne, że wyszła ona z koła poetów lwowskich, z którymi Zawadzki tak dobrze znał się i ciągle stykał. Nie brak ich było wówczas we Lwowie. Zróbmy więc dokładny przegląd tutejszych wyznawców muzy poetycznej, ażeby przekonać się, czy jakieś względy nie przemawiałyby bardziej za kim innym jako twórcą naszej piosenki, aniżeli za Ujejskim. Przegląd ten wyda się może komuś zbyt rozległym i szczegółowym, nie zaszkodzi to jednak, jeżeli przyniesie w ten sposób obraz jaśniejszy i bardziej wyrazisty.

Uprzytomnijmy sobie przedewszystkiem nazwiska, które należy usunąć z tego przeglądu. Są to nazwiska tych, którzy już wówczas nie należeli do świata żyjących lub przenieśli się ze Lwowa w dalekie strony. Tak zapobiegniemy z góry możliwym nieporozumieniom lub nieodpowiednim wnioskom.

Jan Szymański, młody, lecz utalentowany poeta, umarł między rokiem 1835 a 1837 [2]), Stanisław Jaszowski w r. 1842 [3]), Józef hr. Borkowski w r. 1843 [4]), Dominik Magnuszewski w r. 1845 [5]), Karol Boczkowski wreszcie w lipcu r. 1846 [6]). Marcelego Skałkowskiego zamordowano dnia 19 lutego r. 1846 [7]). Seweryn Goszczyński i Lucyan Siemieński wyjechali do Francyi w r. 1838 [8]).

---

[1]) *Dziennik Mód Paryskich*, r. 1847, str. 21. — Zaborowski T.: *Dumy Podolskie*, W Puławach, 1830, str. 10.

[2]) *Dziennik Mód Paryskich*, r. 1847, s. 49 i 157. r. 1848, s. 216.

[3]) *Rozmaitości*, r. 1842, nr. 8.

[4]) *Album dla pogorzelców,* Lwów, 1844, str. 343.

[5]) *Dziennik Mód Paryskich*, r. 1845, str. 56.

[6]) Tamże, r. 1846, str. 144.

[7]) Estreicher: *Bibliografia*, t. IV., str. 246. Dembiński St. Ks.: *Rok 1846*, str. 89 i 326.

[8]) Wasilewski Z.: *Z życia poety romantycznego. Seweryn Goszczyński*, str. 31 i 106—107. Zaleski J. B.: *Korespondencya*, t. I., str. 128—129 i 133.

Z tych pisarzy, którzy stale przemieszkiwali we Lwowie, nie będziemy już wymieniali Karola Szajnochy, hołdującego, jak wiadomo, również w tych latach poezyi, skoro dowiedzieliśmy się powyżej z własnych ust jego, że nie znał piosenki: *Widziałam ptaszka* przed jej wydrukowaniem. Co do innych zaś należy pamiętać o okoliczności niezupełnie dla nas obojętnej. Bardzo młody jeszcze wówczas Zawadzki chętniejby zapewne szukał i prędzej znalazł pożądanego dostarczyciela utworu poetycznego w gronie młodszych zwolenników pióra, aniżeli starszych. Któż więc z nich należał do tych drugich.

Do starszych należeli przedewszystkiem Bielowski i Pol. Bielowski przekroczył już wówczas rok 40-ty życia [1]) i oddawał się prawie wyłącznie badaniom historycznym [2]). Zresztą kto rozczytywał się pilniej w niezbyt obfitej puściźnie poetycznej autora *Henryka Pobożnego* wie dobrze, że piosenka nasza nie odpowiada właściwościom jego twórczości. Pol, prawie rówieśnik Bielowskiego co do wieku, bawił w latach 1846 — 1848 stale we Lwowie. Ale o nim jako autorze wiersza trudno pomyśleć. Był on wówczas bardzo przygnębiony przejściami osobistemi z r. 1846, więzieniem kilkomiesięcznem i troską o zaopatrzenie siebie i swojej rodziny. *Rok 1846*, cały szereg wierszy p. t.: *Z więzienia* i przekład *Siedmiu psalmów pokutnych z psałterza dawidowego* — oto, co tworzyło w tych czasach jego pióro [3]). Trudnoby też mówić tutaj o Fredrze, człowieku już naprawdę starszym [4]), który zamykał się tylko w swojej sferze, nie łącząc się, jak opowiada sam Zawadzki, z ówczesnymi przedstawicielami ruchu literackiego we Lwowie [5]). A do tego wiemy dobrze, że Fredro wyjątkowo tylko zwracał się ku liryce, która nie leżała w zakresie jego znakomitego talentu.

Obok powyższych uprawiali we Lwowie niwę poezyi inni jeszcze, znani zresztą, pisarze. Ze starszych Aleksander hr. Borkowski, ks. Karol Antoniewicz, Ludwik hr. Jabłonowski, Józef Kalasanty Pajgert, Jan Kanty Podolecki; z młodszych Zygmunt Kaczkowski i Jan Zacharyasiewicz. Rozpatrując się jednak dobrze w ich utworach, rozsianych na kartach lwowskich pism współczesnych, przychodzi się do przekonania, że niepodobnaby wskazać któregoś z nich jako na autora wiersza, który przypisuję

[1]) Urodzony w r. 1806. Zobacz Czarnik: *Daty z lat szkolnych Augusta Bielowskiego*. Pamiętnik Literacki, r. 1910, str. 310, i nadbitka.

[2]) Kętrzyński: *August Bielowski. Sprawozdanie Zakładu nar. im. Ossolińskich* za r. 1877, str. 30—31.

[3]) Mann M.: *Wincenty Pol*, t. I, str. 11, t. II., str. 9—66.

[4]) Urodz. w r. 1793.

[5]) Zawadzki: *Literatura w Galicyi*, str. 26.

Ujejskiemu. To są jednak tylko nazwiska bardziej znane, lecz na tych kartach spotykamy sporo więcej poetów. Zna niniejszych poetów jedynie ten, kto często ma w ręku i przegląda roczniki współczesnych pism lwowskich. Czy mam ich tutaj wyliczać? Czy mam bawić się w jakieś wnioski, nieoparte na żadnych podstawach? Kończę więc na tem przegląd nazwisk.

Wyjątkowo jednak muszę wspomnieć tutaj o zapomnianym dzisiaj poecie, Jakubie Zakrzewskim. Zwrócił on już moją uwagę w czasie przeglądania rozlicznych lwowskich płodów rymotwórczych z tych czasów, ale ze szczególniejszem zajęciem zacząłem się w nim rozczytywać wówczas, gdy w małym zbiorku poezyi jego p. t. *Listki Jesienne*, (Lwów, 1845) spotkałem rodzaj ballady *Groby Oświecimów w Krośnie*, osnutej na tle znanego podania o miłości brata Stanisława Oświęcima ku siostrze Annie. Stanisław udaje się do Rzymu i uzyskuje od papieża pozwolenie zaślubienia Anny:

Po dniach wielu pielgrzym *wraca*,
Nim pozyskał, już *utraca* —
W cóż mu jego trud?
Panna młoda leży doma
Taka blada, nieruchoma,
A trumna u wrót.

Dziwne zaprawdę zdarzenie! Mamy tutaj zupełnie te same wyrazy i zupełnie ten sam rym, który powtarza się w naszej piosence. Takiego zdarzenia nie można było pominąć bez pewnych rozważań i wyjaśnień.

Kim był przedewszystkiem ów Jakub Zakrzewski? O ile znamy dzisiaj koleje jego życia, postać to bardzo zajmująca. Urodzony w r. 1817, literat i poeta, urzędnik prokuratoryi państwa, po r. 1862 starosta w Cieszanowie i Drohobyczu, wreszcie poseł na sejm krajowy z tego ostatniego miasta. Pozbawiony godności starosty z powodu swego patryotyzmu, zostaje sekretarzem Wydziału Krajowego, a przy końcu życia oddaje się znowu pracy w kilku dziennikach lwowskich, wreszcie chory i „podobnoś“ w niedostatku umiera w r. 1870, znajdując wiekuisty spoczynek na cmentarzu Łyczakowskim. „Był to charakter prawy — pisze o nim po śmierci Gazeta Narodowa — i łagodny a patryota gorący“ [1]).

---

[1]) Wspomnienie pozgonne w *Gazecie Narodowej* z r. 1870, nr. 295 z 20 listopada. Wiadomość o tem wspomnieniu i o miejscu pochowania zawdzięczam uprzejmości pana Radcy Dra Feliksa Siemiątkowskiego.

Poezye Zakrzewskiego zamieszczają w latach 1841—1848 *Rozmaitości* [1]), *Dziennik Mód Paryskich* [2]) i *Biblioteka Ossolińskich* [3]). W r. 1845 wydał powyższy zbiorek: *Listki Jesienne*, w r. 1848 był współpracownikiem *Dziennika Narodowego* pod redakcyą Leona Koreckiego i brał udział w wypadkach tego roku, później ogłosił jeszcze kilka wierszy okolicznościowych, wyliczonych w *Bibliografii* Estreichera i większy poemat p. t. *Pieśń o Polsce* (Lwów, 1867). Wspomnienie pozgonne dodaje, że drukował także swoje poezye w *Gazecie Narodowej*.

Zakrzewski miał niewątpliwie talent poetyczny, ten jednak pozostawał w wysokim stopniu pod wpływem Pola. To też był on rzeczywiście dobrym znajomym Pola i odwiedzał go w Maryampolu, jak świadczą wiersze *Nadzieja* i *W Maryampolu* [4]). Wszyskie jego utwory odznaczają się w większym lub mniejszym stopniu tym tonem gawędziarskim, który znamy tak dobrze z *Pieśni o ziemi naszej*, *Pieśni o domu naszym*, *Z podróży po burzy* i tylu innych dzieł śpiewaka Janusza. To samo wrażenie odnosimy również w czasie czytania największego jego utworu: *Pieśni o Polsce*, wydanego już przy końcu życia — utworu napisanego zupełnie w duchu i w kształcie zewnętrznym Pola. Ten ton gawędziarski, wprowadzający ze sobą, jak wiadomo, do poezyi także pewną powszedniość, przeplatany od czasu do czasu ustępami bardziej lirycznymi i bardziej podniosłymi, forma wiersza gładka i wyrobiona, aczkolwiek często mniej wytworna — oto cechy muzy Zakrzewskiego. W tym czasie, o który nam tutaj chodzi, a więc w latach 1841—1847, najpoważniej przedstawiają się i dają najlepszą miarę jego talentu utwory, stosunkowo większych rozmiarów, umieszczone w *Bibliotece Ossolińskich* w czasie redaktorstwa Pola, której był stałym współpracownikiem. Otóż o tej balladzie, jak ją nazwałem, *Grobach Oświecimów w Krośnie*, z po-

---

[1]) Rok 1841 str. 77, 1844, str. 129—130 i 254—255, 1845, str. 1. — Staniszewski Wł. w swojej *Bibliografii Rozmaitości* (rok 1823, str. 93) i w indeksie do niej pod Zakrzewski Jakób przypisuje Zakrzewskiemu znany wiersz J. B. Zaleskiego: *Arab u mogiły konia* tylko na tej podstawie, że pod wierszem znajdują się litery początkowe J. Z. Mimo całego uznania dla żmudnej tej i pożytecznej pracy Staniszewskiego trudno nie podnieść na tem miejscu tak przykrej omyłki. Takich omyłek spotkałem w tem wydawnictwie więcej, a jednak do prac tego rodzaju należy przystępować z odpowiedniem przygotowaniem i ze znajomością pewnych wymagań naukowych.

[2]) Rok 1844, str. 135—136.

[3]) Rok 1847, t. I. str. 179—183, 1847, t. II., str. 610—631, 1848, str. 440—448.

[4]) *Listki Jesienne* str. 16 i 41.

wodu której tak obszernie mówię o Zakrzewskim, powtórzę tylko to samo. Jest to jeden z udatniejszych wierszy młodego poety — ma formę wyrobioną i gładką, zupełnie tę samą, w której są pisane ustępy do obydwóch części *Pieśni Janusza* Pola, ma nastrój liryczny, ale zarazem ów odcień gawędziarski, tak charakterystyczny u Zakrzewskiego. Słowem w balladzie tej odnajdziemy wszystkie znamiona autora *Listków Jesiennych*.

Jakiż z tego wniosek? Mimo zalet, które dostrzegam w Zakrzewskim, nie uważam za potrzebne wprowadzenia jakichkolwiek zmian do mojego artykułu. Nie widzę w poezyach Zakrzewskiego tego większego polotu, tej większej śpiewności, tego, że się tak wyrażę, szerszego oddechu lirycznego, tak uderzających w naszej piosence. Ale obok tego jest mojem zdaniem dowód, który jeszcze silniej przemawia przeciw niemu. Zawadzki ani w swojej *Literaturze w Galicyi*, ani we wspomnieniach pozgonnych, zamieszczonych w *Tece Literackiej*, nie wymienia wcale nazwiska Zakrzewskiego, chociaż w *Literaturze* zajmuje się w tak szerokiej mierze uczestnikami ruchu literackiego we Lwowie i wylicza tyle razy rozmaite koła i zrzeszenia literackie z tego właśnie czasu. O Zakrzewskim wspomina Zawadzki dwa razy tylko w swojem dziełku: *Rok 1848, Dziennikarstwo w Galicyi* [1]). W jednem miejscu powiada, że miał on należeć do tego grona literatów, które zjawiło się zaraz po 19 marca u gubernatora Stadiona, ażeby uzyskać u niego zniesienie cenzury i zwolnienie wydawania dziennika politycznego; w drugiem zaś, wyliczając współpracowników *Dziennika Narodowego*, dodaje: „z młodszych (współpracowników) Jakób Zakrzewski, *pisarz uzdolniony, tłómacz kilku poematów Byrona*". Nazywa go więc Zawadzki tylko pisarzem uzdolnionym i tłómaczem Byrona, a nie mówi zupełnie o tem, że sam był poetą, i to poetą, jak wynika z mojego przedstawienia rzeczy, którego nie można lekceważyć. Gdyby więc przypadkiem Zawadzki otrzymał istotnie od Zakrzewskiego piosenkę *Widziałam ptaszka*, byłoby dla mnie zupełnie niezrozumiałem i bardzo dziwnem, dlaczego nie wymienił w *Literaturze w Galicyi* i nie nazwał poetą w *Roku 1848* tego, któremu zawdzięczał tak ładną ozdobę dla swojej powieści. Co prawda, że dotychczas znamy tak niedostatecznie żywot Zakrzewskiego, iż rzeczywiście nie wiemy, czy przed rokiem 1848, bawił on stale w naszem mieście.

A te same słowa i ten sam rym w utworze Zakrzewskiego? Do nich nie przykładam w tym razie żadnej wagi wobec innych bardziej poważnych powodów, przemawiających przeciw autorstwu piosenki przez Zakrzewskiego. Do treści przytoczonej powyżej zwrotki *Grobów* słowa te i rym ten tak same przez się narzucały się poecie, że mnie przynajmniej nie zdają się niczem nad-

---

[1]) Str. 42 i 61.

zwyczajnem. Należało jednak wyjaśnić i oświetlić całą tę sprawę Zakrzewskiego, a zarazem wskazać, z jakimi niezwykłymi przypadkami ma się nieraz do czynienia, gdy opracowuje się tego rodzaju zagadnienie, jak moje.

Wkońcu zwrócę uwagę na jedna jeszcze okoliczność. Wskutek niedokładnego opracowania żywotów naszych pisarzy błąkają się tu i ówdzie daty, mogące w błąd wprowadzić. Daty te mówią nam, że w tym czasie przebywali we Lwowie Teofil Lenartowicz, Karol Baliński i Henryk Jabłoński. A są to poeci, ktőrzyby naprawdę mogli zaważyć na szali w sprawie żywo nas tutaj obchodzącej. Tak jednak rzecz się nie miała. Lenartowicz nigdy nie był we Lwowie[1]), Baliński zaś i Jabłoński przybyli tutaj dopiero w r. 1848[2]). Nie wchodzą więc oni zupełnie w naszą rachubę.

---

[1]) Pewna niedokładność stylowa Chmielowskiego w jego *Historyi Literatury Polskiej* (T. VI, str. 56 i 59) mogłaby naprowadzać na wniosek, że Lenartowicz był we Lwowie w r. 1847. Ta niedokładność powtórzyła się również w jego artykule, umieszczonym w warszawskiej *Wielkiej Encyklopedyi Ilustrowanej* (T. XLIII—XLIV, str. 201). Data Chmielowskiego nabiera pewnego prawdopodobieństwa wskutek tego, że Lenartowicz drukował w tym roku we Lwowie w *Dzienniku Mód Paryskich* swój poemacik dramatyczny p. t. *Pierwsze przedstawienie Hamleta*, który wydano tutaj także w osobnym przedruku. Tymczasem, jak powiedziałem powyżej, Lenartowicz nie był nigdy we Lwowie. Do Krakowa przybył z Warszawy i z Księstwa Poznańskiego w jesieni r. 1848, skąd wyjechał do Wrocławia, a potem znowu do Księstwa Poznańskiego (Biegeleisen H.: *Lirnik Mazowiecki*, str. 10, 23—25 i 29—30). Tak też przedstawiają tę sprawę autobiografie Lenartowicza: Guido: *Autobiografia poety. Przegląd Literacki*, dodatek do *Kraju*, r. 1888. t. II., nr. 48, str. 4. *Autobiografia Teofila Lenartowicza*, podał Ksawery Mroczko. *Gazeta Lwowska*, r. 1893, nr. 37.

[2]) Chmielowski mówi w *Wielkiej Encyklopedyi Ilustrowanej* (t. V—VI, str. 791) i w *Historyi Literatury Polskiej* (t. V, str. 155), że Baliński przybył do Galicyi w r. 1846, a ponieważ wiemy o jego pobycie we Lwowie, możnaby przypuszczać, że był tutaj już w latach 1846 i 1847. Tymczasem Baliński był w r. 1847 więziony w Warszawie, w lutym lub marcu r. 1848 pisał jeszcze w Jarosławcu, w Królestwie Polskiem, swój wiersz p. tyt. *Piosnka* (Zob. Baliński: *Pisma*. Poznań, 1849, str. XX i 135—137). Dopiero później zjawia się w tym ostatnim roku we Lwowie i drukuje tutaj kilka swoich wierszy w *Tygodniku Polskim*, począwszy od nru 34-go, z 19 sierpnia. Rok też 1848. jako rok przybycia Balińskiego do Lwowa, podaje Felicya Boberska, która, o ile możnaby wnosić z jej słów (*Pisma*, Lwów 1893, str. 187—188 i 200), poznała poetę osobiście podczas drugiego pobytu jego we Lwowie w r. 1863.

Wróblewski: *Ujejski* (str. 116) pisze, że Jabłoński przybył do Lwowa mniej więcej w r. 1847. Otóż Jabłoński wyjechał do Lwowa

Mógłby jeszcze ktoś zapytać, dlaczego Ujejski nie umieścił później tej piosenki w żadnym zbiorze swoich poezyi. Zapytanie to byłoby tem bardziej odpowiednie, iż Ujejski, który ogłaszał pierwsze poezye swoje tylko w lwowskim *Dzienniku Mód Paryskich*, przedrukował je wszystkie w trzech zbiorkach: w *Kwiatach bez woni* z r. 1848, w *Zwiędłych Liściach* z r. 1849 i w *Melodyach Biblijnych* z r. 1852. Gdyby więc ta piosenka była rzeczywiście utworem Ujejskiego, jak wyjaśnić brak jej w tych zbiorkach? Mógłby tu zaważyć chyba ten wzgląd, że poeta obdarzywszy nią Zawadzkiego, uważał ją niejako za jego własność i nie wyjmował jej z ram powieści. Nie byłoby również nieprawdopodobne, że zapomniał o niej, chociaż powyższe dwa pierwsze zbiorki, w których tylko było dla niej pomieszczenie, wyszły już w r. 1848 i w r. 1849. Wszak była ona ukryta wewnątrz obcej powieści i nie miała żadnego tytułu.

Stanąłem u kresu swoich rozważań. Zestawiłem powyżej wszystko, co mogłoby przemawiać za autorstwem Ujejskiego. A z tego wysuwam na czoło przedewszystkiem ów wyjątek z listu Szajnochy, w którym wymienia piosenkę: *Widziałam ptaszka*, jak również mojem zdaniem wzgląd bardzo ważny, że p o z a U j e j s k i m n i e z n a j d u j ę w ó w c z e s n y m L w o w i e ż a d n e g o p o e t y, w k t ó r y m m ó g ł b y m p r z y p u s z c z a ć t w ó r c ę t e j p i o s e n k i. Wykazałem też, sądzę, dostatecznie, jak nastrój piosenki i cechy jej zewnętrzne łączą się doskonale z cechami twórczości Ujejskiego w tych właśnie latach. Nie potrzebuję dodawać, że w całej literaturze dotyczącej poety, w jego pismach i listach (listach także nieogłoszonych jeszcze i dotychczas nieznanych) nie znalazłem co do tej sprawy żadnej wzmianki, ani wskazówki. Nie wiedzą nic o niej ani syn twórcy *Skarg Jeremiego*, pan Roman Ujejski, ani bratanek, pan Stanisław Ujejski, ani wreszcie bliskie jego niegdyś znajome, panie Wanda Młodnicka i Maryla Wolska. W każdym razie składam im wszystkim na tem miejscu serdeczne podziękowanie za łaskawą odpowiedź. Osobiście jestem pewny, że autorem piosenki jest Ujejski, stanowczego jednak dowodu na to nie zdołałem dostarczyć. A kto zajmował się tego rodzaju badaniami, wie doskonale, że pomimo

---

dopiero na wieść o wypadkach, które tutaj zaszły w r. 1848, był członkiem konnej gwardyi i drukował w *Tygodniku Polskim* z tego roku dwa utwory poetyczne, pierwszy w numerze 39, z 23 września. Rękopisy Biblioteki Ossolińskich nr. 3120 i 3121, o których wspomina Wróblewski, nie tylko nie dają nam świadectwa o pobycie Jabłońskiego we Lwowie przed r. 1848, ale raczej wskazują, że Jabłoński przebywał w Galicyi od r. 1848—1851. Te też daty podaje Boberska *(Pisma*, str. 258—269), która miała dobre o nim wiadomości z ust jego przyjaciela, Marcelego Madejskiego, lwowskiego adwokata i muzyka, i miała również w ręku powyższe rękopisy.

wszelkich prawdopodobieństw można się pomylić w swoich przypuszczeniach, można spotkać się później z niespodzianką, której się ani nie przewidywało, ani nie przeczuwało. Mogę więc mylić się. Uważałem jednak za swój obowiązek poddać swoje spostrzeżenia pod sąd naszych krytyków i przyszłego wydawcy krytycznego wydania dzieł Ujejskiego. A to wydanie jakże byłoby już pożądane! Oby zjawiło się jak najprędzej na chwałę znakomitego poety i na pożytek naszej literatury!

Lwów.

NOTATKI.

Ze studyów nad „Goffredem“ Tassa-Kochanowskiego.

(Uwagi nad formą poetycką przekładu) [1].

Zagadnienie wartości poetyckiej przekładu jest chyba najważniejsze ze wszystkich, z jego charakterystyką związanych, ale i najtrudniejsze do rozwiązania. Bo artystyczną wartość przekładu oceniać — to poniekąd znaczy tyle, co jego blaski, wonie, barwy i akordy, zgodność formy z treścią — brutalnie odważać, licytować szanowne pamiątki przeszłości, szacować skarby bezcenne.

Znajomość arcydzieł sztuki plastycznej szerzą dziś fotografie, rzadziej kopie artystyczne, u Greków tak częste.

Przekład dosłowny, pedantyczny, mniej lub więcej do t. zw. przekładu „żywcem“ zbliżony — to gorsza lub lepsza, choćby nawet kolorowa — fotografia, która z dziełem sztuki mało ma wspólnego. Nie oddaje fotografia pełni oryginału — ale z jednego, choćby najlepiej obranego punktu nań patrzeć każe, bryłę rzuca na dwumiarową płaszczyznę, plastykę kształtów, soczystość cieniów i barw przytępia, — symfoniczne akordy jednym instrumentem chce wygrać. Słowem daje niedostateczne poznanie oryginału.

Podobnież bogactwo i wszechstronność życia i rzeczywistości stara się uchwycić daremnie umysł ludzki, będący tylko małym ich skrawkiem. „L'intelligence — est decoupée dans quelque chose de plus vaste, on plutôt elle n'est, que la projection nécessairement plane d'une réalité qui a relief et profondeur“ [2]).

Filologia sama — to chyba „last and least“ tej wysokiej sztuki przekładania, do której trzech rzeczy przedewszystkiem potrzeba: poezyi, poezyi i jeszcze raz poezyi. „Jest to — powiada Siemieński [3]) — główny element, nie dający się niczem zastąpić, a najmniej prozą“ — a tem mniej, dodajmy, filologią.

---

[1]) Patrz Pam. lit. 1916, str. 238—256, i 1917, str. 51—80.

[2]) Bergson. L'évolution créatrice. Seizième ed. Paris, 1914. str. 56.

[3]) Siemieński. Przedmowa do przekładu *Odyssei*.

Natomiast przekład poetycki jest nie fotografią, lecz kopią artystyczną, odtwarza on możliwie wszystkie „wymiary“ oryginału, nie jest rzemieślniczą robotą — ale żyje życiem indywidualnem, jako dziecię duchowej miłości — poety-twórcy i jego tłumacza-artysty.

Słowackiemu „wewnętrzne kości pogruchotał“ jego *Książę Niezłomny*, on go wpierw przeżył, do jego trzew najgłębszych sięgnął i stworzył więcej niż kopię tylko.

„Niesłychanym w dziejach poezyi przykładem — powiada prof. Porębowicz — *Książę niezłomny* Słowackiego posiada większą wartość niż *El principe Constante*... przeto, że poeta nasz nie tylko nie zatracił jednego poetyckiego obrazu — ale, że wszystką prozę przekuł na szczerą i cudną poezyę. Słowacki prześcignął ideał przekładu“ [1]).

Istnieją zapewne ogólne zasady tworzenia kopii artystycznych, obowiązujące tłumaczów wszystkich czasów [2]). Gdzie ich szukać? W teoryi poezyi obowiązującej zawsze i wszędzie. Tworzyli ją różni. Pod tym względem „niechaj kto chce tam z fizyki mądry dyszkurs wiedzie“ — „ja zaś do Wirg...“ — do Mickiewicza.

W twórczości Mickiewicza, którego estetyczna wiedza i intuicya ogarniała wiekowe horyzonty, znajdują się też nieśmiertelne, jakoby platońskie wzory artystycznego przekładu.

Jaką jest n. p. wartość jego *Giaura*, odtworzonego tuż przed wielką *Improwizacyą*?

„Wartość przekładu pod względem poetyckim — pisze Chmielowski — jest niezrównana. Mickiewicz nie trzymał się niewolniczo wyrażeń pierwowzoru, nie tłumaczył wiersza za wierszem, lecz przejąwszy się tonem, siłą i głębią uczucia, właściwościami obrazowania, oddawał te wielkie zalety tokiem właściwym sobie i językowi ojczystemu [3]).

Oto zwięzła teorya artystycznego przekładu, obowiązująca tłumaczów wszystkich czasów. Od przejęcia się temi zasadami zależy poetycka wartość każdego przekładu, czy to jest „Psałterz“ Jana Kochanowskiego, czy *Cyd* Kornela Wyspiańskiego, czy Molier w polskiej szacie Boya-Żeleńskiego.

Moda chwilowa pozwalała czasem na odstępstwa od fabuły oryginału, na stylizacyę w guście współczesnym i lokalizacyę (u nas na „spolszczenia“), — ale wymagania co do kultu poetyckich wartości pierwowzoru były naogół zawsze te same, które

---

[1]) Wstęp do przekładu dramatów Kalderona. Warszawa, 1887, str. 16—17.

[2]) «Vi è una poetica per tutti, non iscritta, ma vivente nella ragion dei tempi e nelle cose». Scalvini. Wstęp do «I promessi sposi» Manzoniego.

[3]) Chmielowski. Wstęp do *Giaura*. Dzieła Mickiewicza. Wydanie Tow. lit. im Ad. M. Lwów, 1893, t. II, str. 207—8.

swemu przekładowi postawił Mickiewicz — nie tylko „człowiek“, ale chyba i „poeta — wieczny“.

Tłumacz-artysta powinien unikać obniżenia wartości poetyckiej oryginału, zatracenia jego obrazów, porównań, barw i tonów. Wypełnienie tych wymagań napotyka często na nieprzezwyciężone trudności — zwłaszcza w językach mniej poetycko wyrobionych. Stąd też przekłady o wybitnej wartości poetyckiej, które zwycięsko przełamały opór niedość jeszcze giętkiego i subtelnego języka — są zwykle potężnym krokiem naprzód w rozwoju rodzinnej poezyi.

„Doskonały tłumacz ciągłą toczy walkę z swoim autorem, walkę chwalebną i wspaniałą. Pojmuje-li on całą moc i zręczność jego (dziś nazwalibyśmy to może bogactwem ekspresyi artystycznej), równej mocy i zręczności w swoim języku sam szuka, albo ją stwarza. Jeżeli tego potrzeba, niedostępny obraz innym obrazem nadgradza, wszędzie moc mocą, słodycz słodyczą, kolor zastępuje kolorem. Widzieć powinniśmy w dziele jego, iż jeżeli kiedy niższym pozostał, przymusiła go jedynie broni nierówność i wyczerpana mowy zamożność“.

Na ten pogląd Osińskiego [1]) zgodzić się trzeba i dziś w całej osnowie.

A jeżeli to wszystko do polskiego *Gofreda* odniesiemy, zagadnienie jego poetyckiej wartości przedstawi się jasno: Gofred jako kopia artystyczna dorównywa artyzmem oryginałowi albo jest odeń niższy, albo też są fragmenty w pełni pierwowzorowi odpowiadające, gdzieindziej zaś Tasso wzbija się wyraźnie ponad swego tłumacza.

Wypadnie więc stwierdzić, czy tłumacz przejął się „tonem, siłą i głębią, właściwościami obrazowania“ Tassa, czy „pojął całą jego moc i zręczność“ i w języku swoim ją „odnalazł“ albo ją, co jeszcze ważniejsze — „stworzył“, czy „niedostępne obrazy innymi nadgrodził“, „moc-mocą, słodycz-słodyczą, kolor zastąpił kolorem“, — czy zawsze wtedy, gdy „niższym pozostał, tłumaczy go „broni nierówność i wyczerpana mowy zamożność“.

Aby choć w przybliżeniu ocenić „broni nierówność i mowy zamożność“, trzeba sobie pokrótce uświadomić poziom artystyczny, do jakiego doszła literatura włoska w Tassowem arcydziele a zarazem stopień wyrobienia polskiego języka poetyckiego z chwilą, w której Piotr Kochanowski rozpoczynał pracę nad swymi przekładami.

Tasso otrzymał w spadku język poetycki przepyszny, harfę wielostruną, wzbogaconą przez trzy stulecia świetnego rozwoju włoskiej poezyi. W ogniu potężnych uczuć hartował i wykuwał mowę ojczystą Dante, najdelikatniejsze odcienie miłości już Pe-

[1]) Osiński *O tłómaczeniach z obcych języków*. Dzieła. t. IV, str. 208—232.

trarka w niej wyrażał, całą skalę tonów przebiegał Boccaccio, — w bohaterską strunę uderzał cały szereg romantycznych poematów, niezliczone pieśni, epigramaty wzbogacały wciąż skarbiec poezyi. A potem genialny Ariosto snuć zaczął tęczowe pasmo fantazyi, — szydził i płakał, przez łzy się śmiał, ironizował i uwielbiał. Życie bujne, huczne, rozlewne z całym renesansowym przepychem myśli i uczuć stworzyło z tej mowy cudowny instrument muzyki i poezyi. Wyżej pójść było na długi czas niepodobieństwem. To też gdy po Tassie Marini przyszedł, zaczęła ginąć cudowna treści i formy harmonia, z nadmiernym kultem formy przyszedł upadek poezyi.

Jak przedstawiał się poziom artystyczny poezyi polskiej z początkiem XVII wieku w porównaniu z tem bogactwem, w czasach Tassa już poza brzegi się przelewającem?

Jeżeli o pięknie polszczyzny „złotego wieku“ mówimy, chyba prozę przedewszystkiem musimy tu mieć na myśli. Hartował ją Rej w *Postylli* i Kromer w *Mnichu*, giął jak złotą sztabę Górnicki, w ogniu polemiki świetne iskry z niej krzesał Orzechowski, Krowicki i Czechowic.

Dla poezyi zaś pracował za wszystkich niemal Jan KochanoVski, osiągnął bardzo wiele, ale wszystkiego osiągnąć nie mógł. Od niego zaczyna się dopiero nasza poezya artystyczna. Jedyna struna religijna odzywała się w niej silniej i pełniej od *Bogarodzicy*, psalmów i pieśni — a teraz w *Psałterzu* dosięgła szczytów harmonii formy i treści. W *Pieśniach* i *Trenach* brzmią tysiączne akordy, które pomnożył częściowo Szarzyński. Poza Kochanowskim i Szarzyńskim miłość nie umiała się jeszcze wymownie i pięknie wyrazić, zgrzytał co chwila wiersz i daremnie o kształtów okrągłość się kusił, — czekał na mistrza Andrzeja Morsztyna.

Poezya epiczna w powijakach wciąż jeszcze spoczywała. O artystycznej rozmaitości obrazów, odczuwaniu i wyrażeniu piękna pejsażu trudno jeszcze mówić, — początki plastyki charakterów są w *Odprawie posłów* i częściowo w sowizdrzalskiej literaturze, — zresztą drewniana sztywność, kanciastość jak na tych sztychach, co zdobią współczesne druki: brak im kolorów, odcieni, pełnego indywidualizmu. Czy znajdziemy gdziekolwiek w rodzimej poezyi tych czasów wyraziście choćby naszkicowane tylko takie różnice charakterów jak Arganta i Solimana, Tankreda i Rynalda, nie mówiąc o jeszcze subtelniejszych — Erminii, Kloryndy i Armidy?

Wymagałoby to długich dziesiątek lat rzetelnego rozwoju techniki poetyckiej.

„Broni nierówność i mowy niezamożność“ była więc dla tłumacza zawadą olbrzymią. Zupełnie ją usunąć mógł tylko genialny talent. Na taki czekaliśmy aż do — Mickiewicza.

Wobec tego co najmniej zuchwałym, na niemożliwości się porywającym wyda się nam czyn poetycki Piotra Kochanowskiego.

* * *

Z pokorą przystępował nasz tłumacz do pracy nad przekładem. Wiedział, że podejmuje się dzieła, które może przechodzi jego siły. Bo oto jak przekładał wiersze inwokacyi, gdzie się zwracał do Panny, co mieszka w gniazd koronie:

Tu spira al petto mio celesti ardori,	Ty sama władni piersiami mojemi,
Tu rischiara il mio canto.	Ty daj głos pieśni.

Jest tu zmiana treści głębiej idąca. Tasso przemawia, jak poeta, który zna siłę swego ducha; prosi tylko o natchnienie zachwytem niebieskim, o opromienienie pieśni, która się w nim zrywa do lotu — a Kochanowski prosi, jak tłumacz, który sam piersią nie chce władać ani głosu z niej dobywać. W pokorę głęboką się uzbroił, przejęty nią podejmuje ufnie swój trud, — wszak ona też zdobi i choć częściowo przyćmienie blasków nagrodzi.

Ujemnie na wartości poetyckiej przekładu musiała się odbić jego kilkakrotna przebudowa. Bo „z wszelkiem tłumaczeniem — powiada Siemieński [1]) — dzieje się to samo, co z operacyą chemiczną, w czasie której ulatnia się treść ciał, poddanych analizie. Nigdy też sztuka tłumaczenia nie może zapobiedz, aby się nie ulotniła i nie zwietrzyła najistotniejsza cząstka oryginału". Przebudowa zacierała wiele barw i blasków, tem więcej że była kilkakrotną, pochłaniała przez „robotę" wiele pierwotnej świeżości.

To też w dalszym ciągu tych roztrząsań wciąż nam o tem trzeba pamiętać.

* * *

Obfitość materyału nie pozwala na przejrzyste jego zestawienie w całej nadmiernej rozciągłości, ale co najmniej na „skróty", na analizę typowych ustępów z powoływaniem się w przypisach na analogiczne przypadki, przyczem niepodobna ominąć wielu nawet poszczególnych wierszy, które do ogólnej charakterystyki formy poetyckiej przekładu dorzucają interesujące rysy.

* * *

Jerozolima łączy w sobie dwa żywioły: epiczny czyli „wojnę pobożną" — „i cavalier, l'armi", oraz liryczny, romansowy — „le donne, gli amori" mówiąc słowami Ariosta. Na razie zajmijmy się pierwszym z tych żywiołów.

[1]) L. Siemieński: *Tajemnice tłomaczeń.* (Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od r. 1848—1858, Warszawa, 1859, t. II).

Akcya zaczyna się w niebie od poselstwa archanielskiego. Zaciekawia nas, jak w polszczyźnie P. Kochanowskiego wypadły te „niebieskie sprawy“.

Tasso czuł się tu jak w domu. Nic dziwnego, — wszak już wielki Dante nagiął włoszczyznę do takich tematów. Strofa włoska toczy się tu z prostotą i powagą, odpowiadającą wzniosłośći tematu:

E 'l fine omai di quel piovoso in-
[verno,
Che fea l' armi cessar, lunge non
[era ;
Quando dall' alto soglio il Padre
[Eterno,
Ch' è nella parte più del ciel sin-
[cera,
E quanto è dalle stelle al basso
[inferno
Tanto è più in su della stellata spera,
Gli occhi in giù volse, e in un sol
[punto e in una
Vista mirò ciò ch' in se il mondo
[aduna.

Już też i zima, w którą odpoczy-
[wa
Miecz wojny chciwy, prędko scho-
[dzić miała,
Kiedy Bóg wieczny z nieba, gdzie
[przebywa
Co jaśniejszego, (co od gwiazd bez
[mała
Jest tak wysokie, [i podobno zby-
[wa],
Jako się nisko ziemia na dół dała)
Spuścił wzrok z góry i we mgnie-
[niu oka
Wszystko, co świat ma, obejźrzał
[z wysoka.
I, 7.

Wiersz polski plącze się w chaotycznym szyku, dodatkami nie licującymi z powagą tematu („i podobno zbywa“) obniża wrażenie, — ogólnikowe, bezbarwne określenia („z nieba“) stawia w miejsce plastycznych włoskich (da l' alto soglio).

Spieszy się archanioł, by rozkaz Pański wykonać:

Gabriel s' accinse
Veloce ad eseguir le imposte cose.
La sua forma invisibil d'aria cinse
Ed al senso mortal la sottopose.
Umane membra, aspetto uman si
[finse ;
Ma di celeste maestà il compose:
Tra giovane e fanciullo età confine
Prese, ed ornò di raggi il biondo
[crine.

nic się Gabryjel nie bawił,
Ale posłuszny był Stworzycielowi:
Swą niewidomą postawę zostawił
A podłożył ją ludzkiemu zmysłowi.
Członki człowiecze i twarz sobie
[sprawił
A wziął wiek na się równy mło-
[dzieńcowi,
Który się z laty styka dziecinne-
[mi —
A włosy okrył promieńmi jasnemi.
I, 13.

Pominął tłumacz poetyckie walory 3-go wiersza i cały piękny wiersz 6-ty, uszczknął archaniałowi część jego „maestà celeste“.

Chiama a se dagli angelici splen-[dori Gabriel —	Wnet Gabryjela jaśniejszego słon-[ca... Przyzwał I, 11.

Zmiana wyszła tu na korzyść przekładu. Nie jest to jednak oryginalne wyrażenie poetyckie tłumacza, ale zaczerpnięte z jednej z następnych zwrotek [1]).

Gofred zastanawia się nad słowami archanioła:

...il suo voler più nel voler s'in-[fiamma Del suo Signor, come favilla in [fiamma.	Lecz że wolą Bożą wyrażoną Wszystkę swoję myśl ma w niej [utopioną. I. 18.

Tu znów zginęło przepiękne porównanie. Niestety takie przykłady możnaby dziesiątkami przytaczać. Stanął archanioł u stóp tronu Bożego:

Chiama egli a sè Michele, il qual [nell' armi Di lucido diamante arde e lam-[peggia.	Stamtąd świętego zawołał Michała, Który stał przed Nim w płomie-[nistej zbroi IX. 58.

Przygasa w polskim wierszu snop blasków. Nie dopisywała tłumaczowi plastyka słowa, o ile przyszło mu podobne obrazy wyrazić [2]). O ileż swobodniejszym, śmielszym się czuł, skoro zaraz w następnych oktawach opiewał krwawe walki! Ale już sąsiednie strofy, w których opisany lot archanioła ku ziemi — nierównie lepsze (zwłaszcza IX, 62), choć i te Tassowym w pełni nie dorównywują, np. słowa archanioła:

Là incrudelite, là sovra i nocenti Tutte adoprate pur le vostre posse Fra i gridi eterni e lo stridor de' [denti, E 'l suon del ferro, e le catene [scosse.	Tam wy się srożcie i tam swoich — [wściekli — Sił dokonujcie pod ognistem skle-[pem; Tam złe będziecie dusze biczmi [siekli, Tam ogień palić w swem więzieniu [ślepem! IX, 65.

---

1) Quando a paro col Sol, ma [più lucente, L' angelo gli apparì dall' oriente;	Gdy równo z słońcem — jaśniej-[szego słońca Ujrzał na wschodzie niebieskiego [gońca. I. 15.

2) Podobnież słowa Stwórcy w IX, 59 bezbarwne, pełne pleonazmów.

Poezyi Dantego pług tak głęboko przeorał poezyę włoską, że dla niej wprost nie istniały trudności w dziedzinie nadzmysłowej, — skarbiec wyrażeń jej przyswoił. Polszczyzna była pod tym względem uboga, skoro więc natrafił tłumacz na takie — dantejsktej powagi pełne zwroty, to zatracały się ich walory np :

. . . nè fur le voci intese Laggiù tra 'l pianto dell' eterna [morte.	. . . lecz w piekle fałszywy Bóg tego nie chciał rozumieć ję- [zyka. XI, 30.

Niebo bardziej po ludzku u Kochanowskiego urządzone. Anioł-Stróż Rajmundów:

Nell' alta rocca ascende, ove dell' [oste Divina tutte son l' armi riposte.	Szedł na wysoki zamek, kędy [stały Niebieskich broni pełne arsenały. VII, 80.

Daniną, złożoną współczesnemu smakowi, był „pałac złoty“, który tłumacz w niebie umieścił. Wiadomo, że roiło się we współczesnej poezyi od pałaców, marmurów, kolumn i kunsztownych ogrodów:

Passa il foco e la luce, ove i beati Hanno lor gloriosa immobil sede;	Wprzód empirejski przeszedł pałac [złoty, Tam, kędy dusze mieszkają szczę- [śliwe. IX, 60 [1].

Ugon zjawia się Gofredowi we śnie:

Ecco cinto di rai, cinto di foco, Un cavaliero incontro a lui venia;	Obaczył polem, że przeciwko niemu Mąż otoczony ogniem postępował XIV, 5.

---

[1]) Podobnież:

Parcagli esser traslato in un sereno Candido e d' auree fiamme adorno [e pieno.	Tak mu się zdało, że beł przenie- [siony W pałac niebieski, gwiazdami na- [tkniony. XIV, 4.

albo:

Semplice forma e nudo spirto vedi Quì cittadin de la città celeste.	Duch tylko widzisz, który za mie- [szkanie Ma ten tak pięknie pałac ozdobiony. XIV, 7.

Odebrał tłumacz Ugonowi tę aureolę blasków, którą go T. otoczył[1]). Nieco dalej znów gasną w przekładzie światła i żywe ognie:

. . . più fiso or mira
Questi lucidi alberghi e queste vive
Fiamme che mente eterna informa
[e gira;

Przypatrz się niebom i planet pręd-
[kości,
Która wieczna Myśl bez przestanku
[toczy;
XIV, 9.

Il Rege eterno,
Che te di tante somme grazie onora

Bóg ten, który cię piastuje
Na swoich ręku od pierwszej młodości.
XIV, 16.

Te wiersze znów ozdabia tłumacz, czerpiąc z nieprzepłaconej skarbnicy Jana z Czarnolasu. Sen niebiański Gofreda w pieśni 14-tej naogół pięknie przełożony, podobnież jak wizya niebieskich wojsk, które archanioł ukazuje Hetmanowi:

Drizza pur gli occhi a riguardar
[l'immenso
Esercito immortal ch'è in aria ac-
[colto;
Ch' io dinanzi torrotti in nuvol denso
Di vostra umanità, che intorno av-
[volto
Adombrando t' appanna il mortal
[senso,
Si che vedrai gl' ignudi spirti in
[volto;
E sostener per breve spazio i rai
Dell' angeliche forme anco potrai.

Wojsk nieśmiertelnych zebrane gró-
[mady
Masz na powietrzu w niebieskiej
ozdobie;
A jać śmiertelnych zmysłów twych
[zawady
Zdyjmę z źrenice w cudownem spo-
[sobie,
Że nagie duchy, krom żadnej przy-
[sady,
Będziesz mógł widzieć w ich własnej
[osobie
I chwilę zniesiesz — zakrytych o-
[błokiem
Anielskich twarzy blask — śmier-
[telnem okiem.
XVIII, 93.

Wyraźny tu postęp w przekładaniu oktaw podobnej treści w porównaniu z pieśnią 1-szą.

Do „niebieskich" spraw należy też „piekielne" dołączyć. Ciekawe wnioski nasuwa tu zestawienie początku pieśni 4-tej, w której Tasso przedstawił słynną naradę szatanów. Widząc, że Bóg wspomaga chrześcijańskie wojska:

Il gran nemico dell' umane genti
Contra i Cristiani i lividi occhi torse;

Na chrześcijany pojźrzał nieżyczliwie
Straszliwy tyran piekielnej otchłani.
IV, 1.

---

[1]) Oznaczam odtąd: T. = Tasso, K. = Piotr Kochanowski.

K. przemienił głębsze w treści określenie szatana (il gran nemico de l' umane genti) na wyrażenie, zawierające wyłącznie zewnętrzne efekty, bezbarwnie oddał jego wzrok niesamowity. Szatan zwołuje naradę złych duchów:

Quasi che sia leggiera impresa (ahi [stolto!)	Mniema tak — sprosny głupiec o-[pętany —,
Il repugnare a la divina voglia;	Że to rzecz łatwia przeciwić się Bogu
Stolto, ch'a Dio si agguaglia, e in [oblio pone	I nie chce pomnieć szaleniec przez [dzięki,
Come di Dio la destra irata tuone.	Jaki z gniewliwej piorun Jego ręki.
	IV, 2.

K. przejaskrawia barwy, zgrubia rysy. Nie zadowala się nazwą „szaleńca" — więc jeszcze „sprosnym" mianuje szatana i „opętanym" na dobitkę, co już było zbytecznem (trudnoż Lucypera opętanym nazwać!). Przypuszczam, że cały ten dodatek nie należał do przedostatniej redakcyi przekładu [1]).

Zbiegają się duchy piekielne:

Oh come strane, oh come orribil [forme!	. . . . piekielni duchowie . . . . .
Quant' è negli occhi lor terrore [e morte!	W różnych postaciach, a kto je wy-[powie?
Stampano alcuni il suol di ferine [orme,	Strach i wspominać! [Jedni kurze [nogi
E'n fronte umana han chiome d'an-[gui attorte;	Drudzy wielbłądzie, trzeci mają [krowie;
E lor s'aggira dietro immensa coda,	Są i ci, którzy na łbie niosą rogi],
Che quasi sferza si ripiega e snoda.	Inszy zaś warkocz z wężów upleciony
	I smocze niosą za sobą ogony.
	IV. 4.

Pominmy dodatki K-go, o których już w „Spolszczeniach" była mowa. Chodzi tu o ogólne wrażenie, jakie wywierają na czytelniku ci „piekielni duchowie". K. stara się szczegółami z ludowej demonologii określić ich potworne kształty, zbywa krótko efektowny ostatni dwuwiersz oryginału, bo mu już w przedostatniej redakcyi miejsca nań nie starczyło w 6-ciowierszowej strofie. Przy przebudowie jej na oktawę nie krępował się już treścią

---

[1]) Porównanie oktawy oryginału z przekładem wykazuje, że tłumacz dodał wiersz 2-gi tej strofy (według swojego dawnego nałogu), oraz właśnie to jaskrawe „sprosny głupiec opętany". Prawdopodobnie więc w przedostatniej redakcyi obecnego 2-go wiersza nie było, a 5-ty łączył się z 6-tym w jeden.

opuszczonych wierszy, łatwiej mu było uzupełnić strofę do oktawy dowolnym dwuwierszem.

Następuje opis Plutona:

Siede Pluton nel mezzo, e con la destra	We środku Pluton straszliwy na łonie
Sostien lo scettro ruvido e pesante;	Trzyma żelazne sceptrum zardzewiałe;
Nè tanto scoglio in mar nè rupe alpestra,	Tak był sam w sobie, tak wielki w ogonie,
Nè pur Calpe s'innalza o 'l magno Atlante,	Że się i Alpy przy niem zdały małe
Ch' anzi lui non paresse un picciol colle;	I Atlas, chociaż sięga pod obłoki,
Sì la gran fronte e le gran corna estolle.	Nie jest tak wielki, ani tak wysoki. IV, 6.

3-ci wiersz, zapewne później dodany — wcale krasy strofie nie przydał. Straszny, ale i potężny jest szatan u Tassa:

Orrida maestà nel fero aspetto	Oczy miał wściekłe, wzrok by u komety,
Terrore accresce, e più superbo il rende;	Powagę mu twarz surowa czyniła,
Rosseggian gli occhi, e di veneno infetto,	[Wszystek beł czarny od głowy do pięty],
Come infausta cometa, il guardo splende;	Kosmate piersi gęsta broda kryła,
Gl' involve il mento, e sull' irsuto petto	Miąższy u gęby wąs wisiał pomięty,
Ispida e folta la gran barba scende;	W czele miał jeden, we łbie rogów siła,
E in guisa di voragine profonda	A ukrwawiona gęba beła taka,
S' apre la bocca d'atro sangue immonda.	Jako głęboka straszna przepaść jaka. IV, 7.

Dodane u K. wiersze 3-ci i 6-ty (tego ostatniego treść wzięta może z końcowego wiersza poprzednio cytowanej oktawy oryginału) nie zastępują braków i grozy szatanowi nie dodają. Skrótami swymi zatracił tłumacz wspaniałe porównania, odebrał szatanowi jego „orrida maestà“, jego pychę, jego szatańską wielkość i grozę, krwawy błysk oczu zamienił na „oczy wściekłe“ — jak ludowego, popularnego dyabła na czarno go pomalował, wtłoczył nieudolnie w trzy mało mówiące słowa pyszne porównanie błysku w oczach szatana do światła złowróżbnego komety, mniejsze też robi wrażenie „ukrwawiona gęba“ od otwierającej się otchłani ust pełnych czarnej krwi. Jak brak czasowników czyni martwym wizerunek szatana w przekładzie, tak odwrotnie — czasowniki ożywiają i powiększają grozę Tassowego Plutona. U T.

ma on rysy dantejskie — u K. wygląda na Lucypera na odpustowych obrazach.

Nie dosyć na tem. Tłumacz wyraźnie chce zohydzić szatana, wstrętnym, odrażającym go uczynić. Nie widać podobnych tendencyi w Tassowym wizerunku:

Qual i fumi sulfurei ed infiammati	Jako Mongibel zaraźliwe pary
Escon di Mongibello, e 'l puzzo e 'l [tuono;	I smród wypuszcza, tak i jemu [z gęby
Tal de la fera bocca i negri fiati,	Śmierdziało właśnie, [a z nosa bez [miary
Tale il fetore e le faville sono.	Puszczał, aż brzydko, plugawe otręby].
	IV, 8.

U T. artystyczna miara bynajmniej nie przekroczona, u K. bezbarwne, odpychające określenia i jeszcze bardziej odrażające dodatki własnej koncepcyi w ostatnim dwuwierszu. Taki Pluton odpowiadał ówczesnej dobie psującego się smaku, na jego-to wzór zohydzał Potocki Osmana w „Wojnie Chocimskiej". Jeźli zaś uważniej przypatrzymy się obu tym dwuwierszom i reszcie oktawy, to okaże się, że i ten dodany dwuwiersz najprawdopodobniej dopiero w ostatniej redakcyi do strofy się dostał. Z powodu tych właśnie strof — nie tylko tłumacz, ale nawet i Tasso wytoczyli sporo żółci z dostojnie ironią skrzywionych ust Osińskiego.

Ale już w przemowie Plutona zyskuje Muza tłumacza na sile i pewności siebie. Małą próbą — początek IV, 15. Chwała niebieskiego Pana gwałtownie wzrasta, wciąż nowe ciosy spadają na piekielne państwo. Ale jeszcze nie wszystko stracone:

... non sono anco estinti	Jeszcze w nas dawne nie wygasło [męstwo,
Gli spirti in noi di quel valor pri- [miero,	Kiedyśmy ognie na niebo ciskali
Quando di ferro e d'alte fiamme [cinti	I mieczem siekli na niebieskie księ- [stwo.
Pugnammo già contra il celeste im- [pero.	

Imiesłów Tassa (cinti di ferro e d' alte fiamme) rozbity w przekładzie — z korzyścią dla formy poetyckiej — ma dwa verba finita (ognie ciskali, mieczem siekli) w ekspresyi poetyckiej pełne życia i siły.

Prawda — i na treści i na poetyckiej formie poemat tracił często w przekładzie, ale z drugiej strony nieraz zastanawiają nas dodatki tłumacza. Naprzykład w ostatniej zwrotce Plutonowej przemowy:

Sia destin ciò ch'io voglio; altri [disperso	Ten niech po świecie błądzi obłą- [kany,

Sen vada errando; altri rimanga [ucciso;	Ci niech w rozkoszach [jako wie- [prze] — tyją,
Altri, in cure d'amor lascive im- [merso,	Ten zaś w miłości sprośnej opę- [tany
Idol si faccia un dolce sguardo e [un riso;	Niechaj gnuśnieje...
	IV, 17.

Dodał K. w 2-gim wierszu porównanie dosadne, w samo sedno godzące — iście rejowskie.

Przemowy, które zajmują sporo miejsca w rycerskiej części „Gofreda", dostarczają wiele materyału interesującego ze względu na obchodzące nas tutaj zagadnienie. Typową co do estetycznych walorów jest przemowa Hetmana w pieśni 1-szej. U K. jest ona jędrniejsza, zwięźlejsza, choć wcale wiernie oddana — przekład zupełnie dorasta tu oryginału — o ile go nie przewyższa tą zwięzłością i siłą. Np.:

Ah non sia alcun, per Dio, che sì [graditi	Dla Boga, lepiej ważmy Jego dary —
Doni in uso sì reo perda e diffonda!	I, 27.

U K. jeden wiersz oddaje wiernie treść obu Tassowych — poważniej, groźniej brzmi polska przestroga, aniżeli włoskie zaklęcie. Podobnież koniec tejże I, 27:

Chè non corriamo alla città ch'è [meta	Niech Jeruzalem zaraz dobywamy,
D'ogni nostra vittoria? e che più ['l vieta?	To cel nasz, w który wszyscy wie- [rzyć mamy.

u T. retoryczne pytania, u K. energiczny rozkaz czy hasło.

K. tłumaczy przemowę śmiało i pewnie, wiernie a swobodnie —

Reco ad un' alta originaria fonte	Przyczynę własną tego być najduję,
La cagion d'ogni indugio e d'ogni [lite:	Że wszyscy chcecie być rówienni- [kami
A quella autorità, che, in molti [e vari	I wszyscy rządzić jednakowo chce- [cie,
D'opinion, quasi librata, è pari.	A wzajem sobie nie ustępujecie.
	I, 30.

K. opuścił wprawdzie ostatnie porównanie, ale spolszczył te wiersze jędrnie, dosadnie. Włoską emfazę, retorykę zamieniał na wyrażenia proste a pełne powagi —

Qui tacque il veglio. Or quai pen- [sier, quai petti	Tu przestał starzec a wnet nie- [użyte
Son chiusi a te, sant' aura, e divo [ardore?	Serca Duch Święty rozgrzał swym [płomieniem.
	[I, 32.

W przemowie polskiego Hetmana widać, że na polu wymowy posiadała polszczyzna wielką giętkość i siłę ekspresyi. Bo też miała niemało świetnych przedstawicieli do czasów „Gofreda“. Oktawa XIV, 22 dowodzi, jak umiejętnie potrafił K. przekładać przemowy. Użył tu zręcznie retorycznego akcentu i podkreślał nim wyraziście odpowiednie wyrazy[1]). U F. mógł znaleźć zbyt mały do tego pochop:

Ma pensando che chiesto al pio [Goffredo	Lecz uważając, że Gofreda pro- [szę,
Per lo forte Rinaldo è tal perdono,	Którego znają, jako dobrotliwy,
E riguardando a me che 'n grazia [il chiedo	I że te prośby ja do ciebie niosę,
Che vile affatto intercesor non sono	Któremuś ty zwykł zawsze być chę- [tliwy,
Agevolmente d' impetrar mi credo	Więc że przyczyny za Rynaldem [wnoszę
Questo ch'a tutti fia giovevol dono.	Więc że od wszystkich — jestem [niewątpliwy,
De! consenti ch'ei rieda, e che in [ammenda	Że na to słuszne będziesz chciał [mieć względy
Del fallo, in pro comune il sangue [spenda.	I dopuścisz mu krwią zmyć przeszłe błędy.

Godzi się też zwrócić uwagę na scenę posłuchania wysłanników króla egipskiego w Gofredowym namiocie. Już wielokrotnie stwierdzono, że podstępna, obłudna chytrość nie była naszą narodową cechą, natomiast w ojczyźnie Macchiavellego gnieździła się na dobre. Stąd i język nasz, ten potoczny i sposób przemawiania nam wrodzony — na „włoskie sztuki“ nierad się brał, bo i nie w gabinetach, na tajnych dyplomatycznych konszachtach się kształcił, skrytemi drogami nie chadzał chętnie i skwapliwie, jak inne. Wyrabiał się jego charakter pełny swobody, otwartości na arenie sejmów i sejmików, w serdecznem cieple życia rodzinnego, na długotrwałych kresowych wyprawach a w głębi kraju wśród pogodnych, patryarchalną prostotą przesiąkłych zajęć ziemiańskich; — po rozbiorach zaś narodowe nieszczęścia i krwawiące ciernie bolów nieraz nam jednym tylko znanych i dla nas tylko zrozumiałych syciły krwią serdeczną nasz język przedziwny — zwierciadło narodowej duszy.

Cóż więc dziwnego, że wyraźnie dała się tłumaczowi odczuć „mowy niezamożność,“ skoro mu przyszło skopiować charakterystykę Aleta —

[1]) Zwrócił na to uwagę Rydel w swem wydaniu, podając te wyrazy rozstrzelonym drukiem, podczas gdy w wydaniu z r. 1618 — nie odróżniają się one od innych.

Alete è l'un che da principio indegno
Tra le brutture de la plebe è sorto;
Ma l'innalzaro ai primi onor del regno
Parlar facondo e lusinghiero e scorto,
Pieghevoli costumi, e vario ingegno
Al finger pronto, a l'ingannare accorto;
Gran fabro di calunnie, adorne in modi
Novi, che sono accuse e paion lodi.

Ten, co wprzód idzie, Aletem go zową:
Z bardzo podłego ojca urodzony,
Ale dowcipem i słodką wymową
Urósł u dworu i był podwyższony;
Co chciał, to wszystko przewiózł swoją głową,
Chytry, obrotny, fortelny, ćwiczony.
A tak potwarze swoje udać umiał,
Że drugi skargę za chwałę rozumiał.
II, 58.

Daremnie polszczyzna wtłacza bogactwo treści i formy oryginału w ciasne ramy oktawy. Wyślizgują się gładkie i jak Aletwąż zwinne przeguby włoskiej strofy, nie pochwycą ich przymiotniki — pospiesznie na ratunek nagromadzone.

Skoro jednak przyszło przełożyć układną przemowę Aleta, to znów płynęły tłumaczowi z pod pióra zwroty toczone, okrągłe, wymowne i niewymuszone, — przekład w zupełności dorastał do oryginału, „robota“ znikła niemal bez śladu.

Skończył Alet — a słuchacze tylko niemą grą twarzy i wzrokiem zdradzali swoje uczucia i myśli —

Qui tacque Alete: e 'l suo parlar seguiro
Con basso mormorar que' forti eroi;
E ben ne gli atti disdegnosi apriro
Quanto ciascun quella proposta annoi.
Il capitan rivolse gli occhi in giro
Tre volte e quattro, e mirò in fronte i suoi;
E poi nel volto di colui gli affisse
Ch'attendea la risposta, e così disse:

Tu przestał Alet, a mężni żołnierze
Cicho się sami z sobą szeptywali,
A że się pokój i ono przymierze
Wszystkim nie zdało — twarzą znać dawali.
Goffred pojźrzawszy na swoje rycerze
Co wkoło stali i tego czekali,
Jaką odprawę mieli mieć posłowie —
Tak Aletowej odpowiedział mowie:
II, 80.

Zbył K. lekceważąco wymowną chwilę milczenia, grę twarzy słuchaczy, kilkakrotne badawcze spojrzenia Hetmana, co przenikliwie czytał w twarzach swych rycerzy, a potem w Aleta się wpatrzył, jakby mu duszę czarną chciał przejrzeć do dna. Te

pominięcia szkodzą polskiej strofie. Już to na pantominy, rzeczywiste czy tylko opisane, nie łatwo mierzyć się z Włochami! [1]).

Skoro wypadło tłumaczowi oddawać bezsłowną grę twarzy — opuszczała go rozlewna szlachecka swada, w przemowach tak siebie zwykle pewna. Odbija się tu może rys szlacheckiego charakteru „co w głowie — to i na języku", bo też i w Polsce mało było takich, co słowa długo odważali — Rejentów-Milczków.

W losowaniu tych, co mieli odejść z Armidą:

D' incerto cor, di gelosia dan segni
Gli altri, il cui nome avvien che [l' urna asconda;
E dalla bocca pendon di colui
Che spiega i brevi e legge i nomi [altrui.

A ci, co jeszcze na spodku zostali
Niewymówioną bojaźń w sercu mieli.
Każdy z niezmierną chciwością pil- [nuje
Tego, co kartki z naczynia wyjmuje.
V. 74.

K. pomija „segni di gelosia", „pendon da la bocca" — wyraża się ogólnikowo, widocznie w pantominach nie smakuje. Jeszcze wyraźniej można to stwierdzić w obrazie gońca —

Mentre a ciò pur ripensa, un messo [appare
Polveroso, anelante, in vista afflitto,
In atto d'uom ch'altrui novelle amare
Porti, e mostri il dolore in fronte [scritto,

Kiedy to sobie Hetman utrapiony
Rozbierał [smętek mając niepojęty],
Ujźrzy: a ono jeden ukurzony
Bieży do niego żalem wielkiem zdjęty.
V, 86.

Jak ujemnie odbiła się na formie poetyckiej przekładu przemiana formy zwrotkowej — dowodem z pośród wielu innych początek odpowiedzi Hetmana:

Messaggier, dolcemente a noi spo- [nesti
Ora cortese, or minaccioso invito.
Se 'l tuo re m'ama e loda i no- [stri gesti,
È sua mercede e m'è l'amor gra- [dito.
A quella parte poi, dove protesti
La guerra a noi del paganesmo [unito,

Raz dosyć gładko, drugi raz z groź- [bami
Poselstwo swego pana sprawujecie;
Jeśli nas chwali i w przyjaźni [z nami
Chce mieszkać — za to mu po- [dziękujecie.
A że grozicie jakiemiś spiskami,
W które i inszych do siebie wziąć [chcecie,

[1]) Wrażliwość na mimikę i gest — u Reja już widoczna (Chlebowski. Rozwój kultury polskiej, str. 33), mimo wszystko jednak o pełność włoskiej ani się kusić nie mogła. Przeczy temu po części VIII, 33. Podobnież pomija K. mimiczne elementy w III, 61 (1-szy dwuwiersz).

Risponderò, come da me si suole,	Abyście wszyscy przeciwko nam byli
Liberi sensi in semplici parole.	I wszyscy razem na nas uderzyli —
	Tak macie wiedzieć.
	II, 81—82.

Szwankuje druga część oktawy a mianowicie ostatni jej dwuwiersz, który swą treść czerpał wyłącznie z wiersza 6-go, jest rozwodnieniem tego ostatniego, pleonazmem. Natomiast krótki i jędrny dwuwiersz końcowy oryginału — niemal bez śladu zniknął (jego resztki to może „tak macie wiedzieć“ na początku następnej oktawy). Przypuszczam, że tych pleonastycznych wierszy w redakcyi o zwrotkach sześciowierszowych — zupełnie nie było, bo i miejsca w nich nie starczyło na pleonazmy.

Ogółem jednak na chwałę tłumacza przyznać trzeba, że odpowiedź Gofreda przełożył przepięknie, — wypowiada ją Hetman z godnością i siłą a zarazem prostotą. Żeby więc wciąż cieniów przekładu nie podkreślać ale i jego jasne strony uwzględnić — godzi się przytoczyć część tej odpowiedzi:

Chè non ambiziosi avari affetti	To przedsięwzięcie i ten umysł stały
Ne spronaro all' impresa, e ne fur guida.	Nie żadna chciwość świecka w nas sprawiła.
(Sgombri il Padre del Ciel da' nostri petti	Ty sam tę jędzę, Panie wiecznej chwały,
Peste sì rea, se in alcun pur s'annida;	Wykorzeń z serca, jeśliby w kim była
Nè soffra che l'asperga, e che l'infetti	Bodaj w nas takie myśli nie postały!
Di venen dolce che piacendo ancida);	Sama to ręka boska uczyniła, —
Ma la sua man, che i duri cor penetra	Ta, kiedy zechce, twarde serca ruszy,
Soavemente, e gli ammolisce e spetra;	Ta skamieniałe piersi łatwie kruszy.
Quindi l'ardir, quindi la speme nasce,	Ta nam nadzieje, ta nam i śmiałości
Non dalle frali nostre forze e stanche,	Dodaje, a nie żadne nasze siły.
Non dall' armata, e non da quante pasce	W armacie żadnej nie mamy dufności,
Genti la Grecia, e non dall' armi Franche.	Greckie posiłki małoby sprawiły.
Purch' ella mai non ci abbandoni e lasce,	Byleśmy beli w Jego opatrzności —
Poco debbiam curar ch' altri ci manche.	By się najświętsze wojska zgromadziły

Chi sa come difende e come fere,
Soccorso ai suoi perigli altro non chere.

Ma quando di sua aita ella neprivi
Per gli error nostri o per giudizi occulti,
Chi fia di noi ch'esser sepuito schivi
Ove i membri di Dio fur già sepulti?
Noi morirem, nè invidia avremo ai vivi;
Noi morirem, ma non morremo inulti:
Nè l' Asia riderà di nostra sorte,
Nè pianta fia da noi la nostra morte.

Na naszę zgubę — namniej się nie bojem,
Kiedy pod jego mocną ręką stojem.

Lecz jeśliby nas chciał za nasze złości
Skazać i z swojej wypuścić obrony, —
Ktożby z nas nie rad tam położył kości,
Gdzie Bóg i Pan nasz leży pogrzebiony?
Pomrzemy radzi w takiej stateczności
Szczęśliwszy — niźli żywi — z każdej strony.
Ale śmierć nasza będzie sławna wszędzie,
Azyja się z niej pewnie śmiać nie będzie.

II, 83, 85—86.

Uwłaczałby tłumaczowi, ktoby mu w tych oktawach zarzuty śmiał czynić. Odpowiedź Goffreda jest nawpół modlitwą, w niej to wyraziście występuje giętkość i siła polszczyzny, znać, że tę niwę uprawiało wielu poprzedników a między nimi największy — twórca „Psałterza" (echa zeń brzmią w końcowych wierszach drugiej z rzędu cytowanej tu oktawy). Na nich oparł się tłumacz i przekładał te strofy wprost świetnie, uchwyciwszy ton właściwy, potoczyście a swobodnie, bez wtrętów, zbytecznych nawiasów i tym podobnych sztucznych podpórek. I to nie tylko tu tak pięknie, z taką godnością, przejęciem i siłą a zarazem tak potoczyście przemawia spolszczony Hetman. Czyż np. słowa Goffreda nad ciałem Dudona (III, 68—70) są niedość jeszcze piękne, jędrne, dostojne? [1]).

[1]) Podobne zalety wykazuje krótka przemowa Goffreda (3 oktawy) w V, 3—5, — zwłaszcza i ostatnia strofa może i energiczniejsza niż u T. Natomiast bezsprzecznie silniejszą choć wolno przełożoną jest krótka odpowiedź Goffreda w V, 37—38. Wprost doskonałą jest krótka modlitwa Hetmana w VIII, 76, przemowa w VIII, 79—81, proroctwa Piotra pustelnika w X, 74—77. mowa Gwelfa w XIV, 21—24 (tu zwłaszcza ciekawa strofa 22-ga z retorycznymi akcentami), rada Rajmunda w XIX, 128—129 jędrniejsza w przekładzie, energiczniejsza — równie jak odpowiedź hetmańska w XIX, 130—131. Pyszną jest przemowa Goffreda przed bitwą w XX, 14—19.

Jak zawiły charakter Aleta tłumacz przedstawiał z trudnością — tak przeciwnie surowy i szorstki Argant, co słowami szermować nie lubił — wystąpił w przekładzie w całej plastyce. Może K. przejaskrawił tę nieokiełzaną, napoły dziką naturę — ale odlał ją jednolitą, wypukłą.

Goffred hojnie obdarzał posłów:

Ebbe Argante una spada; e 'l fabro [egregio	Argantowi zaś szabla się dostała,
L'else e 'l pomo le fe' gemmmato [e d' oro	Wszystka perłami i złotem sadzona,
Con magistero tal, che perde il [pregio	Robota się w niej drożej szaco- [wała,
Della ricca materia appo il lavoro.	Bo bardzo sztucznie była urobiona.
Poi che la tempra e la ricchezza [e 'l fregio	Z żelaza mu się bardziej podobała
Sottilmente da lui mirati fòro,	I stąd, że była dobrze wyostrzona,
Disse Argante al Buglion: Vedrai [ben tosto	Rzekł do Goffreda: „Nie długo po- [każę,
Come da me il tuo dono in uso [è posto.	Jako sobie twój upominek ważę".
	II. 93.

U K. Argant nie ogląda szabli tak dokładnie, na jej kosztowność tyle nie zważa. Odpowiada to może bardziej jego charakterowi, zmienił tu więc K. oryginał bardzo trafnie. Argant u niego prostszy, jak z jednej bryły wykuty. Wkrótce:

Senza risposta aver, va per l' amico	Spiesznie poježdža, ciemnej nocy [łaje,
Silenzio delle stelle all' alte mura,	Jerozolimskich kwapiąc się do [grodów,
D' indugio impazïente;	Srodze mu przykre namniejsze [mieszkanie.
	II. 95.

K. opuszcza poetyckie akcesoria nocy, polskiego Arganta gwiazdy nie interesują, — klnie, że noc ciemna i kwapi się do celu. Podobnież poetyckie „przysady" odrzuca spolszczony Soliman:

... Farò là monti ov' ora è piano,	Prowadź, gdzie raczysz — ja idę [przy tobie
Monti d' uomini estinti e di feriti;	I na krew wszystkę ofiaruję siły.
Farò fiumi di sangue.	IX, 12. [1])

[1]) Krzyżowcy:

Mirano ad or ad or se raggio al- [cuno	Coraz jutrzenki złotej wyglądają
Spunti, o rischiari della notte il [bruno.	A leniwemu dniowi wszyscy łają.
	II. 97.

Reja nam przypomina polski Alkast:

E stupor n'ebbe e sdegno; e dente acuto	... dziwował się w sobie zamyślony
D' amaro pentimento il cor gli [morse;	Z gniewu zgrzytając i ściskając [zęby.
E, di trista vergogna acceso e muto,	Potem na stronę odszedł zawsty- [dzony,
Attonito in disparte i passi torse.	Ani rozdziewił zasromanej gęby.
	XIII, 29.

Alkast Tassa bardziej skupiony wewnętrznie, głębiej sięga jego wstyd. U K. Alkast tak głęboko sprawy do serca nie bierze, duszy mu ząb żalu nie gryzie — tłumacz mu w osierdzie tak głęboko nie patrzy, wystarcza mu czysto zewnętrzne zgrzytanie zębami — a wiersz ostatni trąci już na dobre trywialnością Reja.

Odessa. *Dr. Roman Pollak.*

W sprawie daty pierwszego wydania „Myśli o pismach polskich“ Adama księcia Czartoryskiego.

W r. 1914 ogłosiła p. Zofia Olszanowska w „Pamiętniku literackim“ (str. 69—70) artykulik p. t.: „W którym roku wyszło pierwsze wydanie *Myśli o pismach polskich Czartoryskiego?*“, poruszając w nim kwestyę daty pierwszego wydania *Myśli*, podanej w niem jako r. 1801. Autorka, uważając sprawę tę za niezałatwioną, wypowiada przypuszczenie, że jest to omyłka drukarska: zamiast r. 1801 powinien być r. 1810, w którym *Myśli* wyszły rzeczywiście po raz pierwszy drukiem, jak tego dowodzą wzmianki w Gazecie warszawskiej z r. 1810, w nr. 56 i 88, wspominające o *Myślach*, jako o książce świeżo wydanej; ponadto z kilku listów samego Czartoryskiego, pisanych w latach 1808 — 1810, wynika, że *Myśli* nie były jeszcze wtedy drukowane.

Istotnie jednak sprawę stanowczo rozstrzygnął p. Mieczysław Rulikowski, i to jeszcze w r. 1911 (a więc na 3 lata przed autorką), ogłaszając list A. ks. Czartoryskiego z 10 listopada 1809, pisany do księgarza wileńskiego, Zawadzkiego; niestety, list ten ogłoszony w mało rozpowszechnionem pismie, przeszedł bez śladu [1].

Otóż w liście tym, donosząc Zawadzkiemu o wysłaniu pod jego adresem rękopisu *Myśli*, przeznaczonego do druku, pisze Czar-

---

Tu „złotem“ stara się tłumacz zapłacić przepiękne wyrażenia Tassa. Ale nie wszystko złotem... T. nie mąci ciszy nocnej jak K. dyssonansami „łajania“.

[1]) Data pierwszego wydania „Myśli o pismach polskich“. Przewodnik antykwarski (Warszawa), 1911, nr. 3, str. 1—4.

toryski m. i. te słowa: „To pismo ukończone było w roku 1801 i do druku zaraz podane być miało, lecz do tego nie przyszło z różnych przyczyn. Życzy sobie jednak Autor, aby pod datą roku, w którym je ukończył publikowanem zostało, to jest: 1801“.

Powodem więc umieszczenia roku 1801 na okładce *Myśli* było wyraźne życzenie autora, nie może zaś być mowy o jakiejś omyłce drukarskiej.

Lwów. *Wiktor Hahn.*

Echo Szekspira w „Anhellim“.

W dzienniczku Słowackiego z podróży na Wschód dochował się, jak wiadomo, plan poematu p. t. *Posielenije* i fragmenty z II-ej i III-ej jego pieśni, pisane tercynami z wierszy 11-zgłoskowych. Urywki te, znane to również, stanowią wstępną redakcyę *Anhellego*. — Fragment pieśni III-ej (Dzieła wyd. Gubrynowicza i Hahna, 1909, t. II, str. 360—361) opowiada rozmowę poety z Dantem, prowadzoną wśród gradu „pod ogromną górą“. Na zapytanie Danta, czy poeta ma dość odwagi, by oddać się całkowicie pod jego władzę i opiekę, ten mówi:

. . . . Jest fala na wypadków rzece,
Jeśli się rzuci człowiek z nią, popłynie
Aż na wierzch ludzi w szczęśliwych fortecę;

Lecz jeśli raz się z tą falą ominie,
To całe jego życie płynie smętne
Nędzą i bólem... itd.

Nikt, o ile mi wiadomo, dotychczas nie zauważył, że ta gnomiczna odpowiedź poety jest tłumaczeniem czterowiersza szekspirowskiego z *Juliusza Cezara* (a. IV, sc. 3, ww. 217—220):

There is a tide in the affairs of men,
Which, taken at the flood leads on to fortune;
Omitted, all the voyage of their life
Is bound in shallows and in miseries.

Czterowiersz ten mieści się w przemówieniu Brutusa, zwróconem do Kassyusza, Titiniusza i Messali w sprawie orężnej rozprawy wojsk republikańskich z Oktawianem i M. Antoniuszem. — Paszkowski tłumaczy te wiersze w sposób następujący:

W zabiegach ludzkich jest przypływ i odpływ;
Pora przypływu stosownie schwytana
Wiedzie do szczęścia: kto onę opuszcza,

Ten podróż życia po mieliznach z biedą
Musi odbywać.

Słowacki myśl Szekspira odtworzył wiernie, aczkolwiek z głównym obrazem postąpił sobie swobodnie. Z morskiego „tide“ zrobił „falę na... rzece“; proste słowa „to fortune“ rozwinął w cały wiersz („aż na wierzch ludzi — w szczęśliwych fortecę“), posługując się aż dwiema metaforami; usunął wreszcie „shallows“. Przekład pomimo tego nie przestał być przekładem. Podobieństwo jest uderzające.

Jak sobie wytłumaczyć, że ustęp ten znalazł się w oryginalnym, osobistym poemacie naszego twórcy? Trudno myśleć, aby to była bezwiedna reminiscencya. Raczej przypuścić trzeba, że Słowacki piękny gnom szekspirowski przełożył zupełnie świadomie — sposobem poetyckiego ćwiczenia (pamiętajmy, że *Posielenije* nie było przez poetę wydrukowane). A że Szekspir przy planowaniu tego dzieła ciągle mu był mistrzem, tego dowód znajdziemy w dalszym ciągu tej samej pieśni III-ej. Poeta idzie za Dantem i wchodzi na wierzch góry:

. . . . nad obłok, na szczyt lodowaty,
Gdzie chyba kocioł jakiej grzesznej jędzy
Warzył kość zmarłych i jaszczurek gnaty.

Ostatnie dwa wiersze są oczywistym odblaskiem obrazów *Macbetha*.

W *Anhellim* słabe tylko pozostało echo z omówionego tutaj ustępu *Posielenja* w rozdziale XV-ym — w skardze *Anhellego*: „Rzuciłem się w rzekę nieszczęścia i fala jej zaniosła mnie daleko i już nie wrócę — nigdy!“ (w. 1122 i nast.).

Warszawa. *Wacław Borowy*.

Pierwiastki tragizmu w „Legendzie“ Wyspiańskiego.

Często podkreślano malarskość i muzyczność koncepcyi Wyspiańskiego, zaznaczono, iż to „człowiek teatru“, natomiast elementy tragizmu, których tak wiele nawet w utworach, nie noszących miana tragedyi ani dramatu, stosunkowo mało znalazły interpretacyi w krytykach. Zdaje się, jakoby poczucie tragizmu nie było w nas dość czułe, jakoby nie narzucał się on sam uczuciom i szukano go dopiero tam, gdzie istnienie jego zapowiada tytuł, lub groza sytuacyi. Podejmuję więc zadanie interpretowania dzieł Wyspiańskiego z punktu widzenia tragizmu. Jeżeli tu podkreślę braki pierwszej redakcyi *Legendy*, mierząc ją tem jednostronnem kryteryum, to tylko po to, by wskazać

wzmożenie poczucia tragizmu u poety, którego wyrazem przekształcenie tego utworu w drugiej redakcyi; poto, by wykazać, jak punkt ciężkości tragicznego węzła przesunął z tradycyjnego związku, wina — kara, na inny tak dlań charakterystyczny związek, ofiara — wybawienie. W pierwszej redakcyi żywioł malarski i muzyczny przeważa; pobrzmiewa już motyw tragiczny, ale nie dorównał jeszcze tamtym potęgą. Jak w obrazach znać wyraźnie wpływ Ryszarda Wagnera, tak w konstruowaniu tragicznego konfliktu Wyspiański zależny jest od tragedyj greckich. Hipoteza prof. Sinki (*Antyk Wyspiańskiego* str. 50) o wpływie Eurypidesa jest wysoce prawdopodobna. Nie o Eurypidesa mi tu w tej krytyce chodzi, ile o sam fakt niewyzwolenia się z pewnych konwencyj budowania tragedyi, które tu podkreślam, by tem samem później uwypuklić tę zmianę, która nastąpiła, gdy własna koncepcya tragizmu wzięła górę. Prof. Sinko zauważył również, że Wyspiański nie tylko w *Legendzie* kilkakrotnie w różny sposób motywuje katastrofę tragiczną. W I-ej redakcyi *Legendy* jednem z uzasadnień tragedyi Wandy jest fakt, że jest wodnicą-znajdą:

matka nam powiadała,
że cię znajdę chowała,
porzuconą w szuwarach
na wiślanych moczarach,
tyś jest rusalna, wodna,
o ciebie się upomni
woda. (red. I, s. 20).

Taka konieczność zguby Wandy, jako irracyonalna, tajemnicza, mogłaby stać się tu koniecznością tragiczną, gdyby ten motyw wyolbrzymić, a zarazem pogłębić konflikt, np. potęgując żądzę życia Wandy, ale tego Wyspiański nie czyni, wątek ten niknie pośród innych sposobów umotywowania losu Wandy. Wina ojca Wandy względem bogini, wina samej bohaterki, polegająca na wzbudzeniu zwady wśród braci i zabójstwie brata-zwycięzcy, opiewana w balladach, odgrywa też pewną rolę. Kara za winę nie może być tragiczna, gdyż fakt, mający swe uzasadnienie w sprawiedliwości, jest par excellence nietragiczny. „Kara“ jak w tragedyach greckich, mogła być tragiczną wtedy, gdy była wyrazem niepojętych sądów przeznaczenia, gdy była tylko pewną objektywizacyą, hipostazą konieczności tragicznej. Edyp jest wewnętrznie, moralnie niewinny, popada w grzech wbrew woli. Co jest, przynajmniej z naszego punktu widzenia, w jego losie tragiczne, to to, że p o p a d a w grzech, że jest winien bez winy. Tragiczny jest ten niepojety, a jednak konieczny związek między życiem, stroniącem od grzechu, a jednak popełnianiem go: to są właśnie „niezbadane wyroki“, konieczność tragiczna. Rozbieżność między sprawiedliwością z punktu widzenia ludzkiego a inną

jakąś „sprawiedliwością“ boską, która z punktu widzenia naszego, ludzkiego nią nie jest, czyni tragizm Edypa możliwym. „Kara“ może być wtedy tragiczną, gdy jest z punktu widzenia naszego alogiczną, niesprawiedliwą, a jednak ma jakiś głęboki sens. I tym jedynym głębokim sensem jest konieczność tragizmu, która może być, czyto jako los, czy sądy Boga, hipostazowana, a zawsze jest jednem i nie ma nic wspólnego z koniecznością przyczynową, lub koniecznością etyczną naszego sumienia. Zbrodniarz ukarany sprawiedliwie nie jest tragicznym.

Wanda więc nie staje się tu jeszcze tragiczną przez swą winę, za którą ma ją spotkać zasłużona kara. Również zniweczony jest tragizm dobrowolnie spełnionej ofiary przez to, że przesądzony jest z góry. Zagłada, z góry przesądzona, np. śmiertelna choroba, nie jest również tragiczna. Tymczasem w *Legendzie* w I-ej red., wbrew poczuciu tragizmu, jest to zaznaczone.

a ja tym czynem związana
i winna
na całe życie wiem,
żem nieszczęśliwa,
żę się poświęcić muszę,
żem powinna. (red. I, s. 25).

Motyw tragiczny — wybawienie narodu jest zatraceniem dla Wandy, — osłabiony jest nie tylko przesądzeniem z góry, ale czemś innem, pozostającem z tą świadomością Wandy w sprzeczności; dusza jej — kobieco-chwiejna, gubiąca się w złowieszczych przeczuciach,

lęków zbyć nie mogę
i zgubię ojców gród;
jutro mnie czeka niepewny dzień (red. I, s. 27).

d o p i e r o p o n a m o w a c h Ś m i e c h a dorasta do bohaterstwa ofiary. Dopiero więc w końcu utworu, gdy siła Wandy się rozbudziła, wyraźniej występuje istotnie tragiczny motyw; zatracenie-ofiara i wybawienie jest tragiczną jednością:

Wanda: Wisła mnie do siebie woła,
Czarem ocaliłam lud...

Śmiech: O czary, w was jest straszna
Siła, nieszczęściem kończy się wesele, (r. I, s. 88).

Ale i ten odzew tragizmu osłabiony jest poprzednio tem, że w chwili tryumfu Wanda zapomina o ofierze i dopiero uświadamia sobie tragizm, gdy dotyka wianka. (red. I, s. 86).

* * *

Gdy w 1904 roku Wyspiański powrócił do opracowania ponownego tego samego tematu, przekształcenie nie było całkowite, piękności malarskie i muzyczne musiały być ocalone dla ich czaru wraz z balladami, z punktu widzenia więc idealnej budowy tragedyi, jest to kompromis [1]).

W samym początku II redakcyi czujemy już tchnienie władczej mocy tragika. Groza walki przygotowuje tło sytuacyjne, w jakiem tragedye się spełniają. Wanda nie jest tu wspomnieniami i przeczuciami zajętą dziewczyną, a od razu ukazuje się na niem jako bohaterka. Jedno ma tylko słowo, gdy chór nawołuje do ucieczki, — słowo wzgardy: „Tchórze!!!“ Tragiczną grozą tchnie w piorunach i burzy składana przysięga. Wzmaga się zwartość akcyi, zbliżająca ku sobie tragiczne kontrasty. A sama przysięga jeno spełnieniem tego, ku czemu „duszą wzrosła“. Inaczej tu przemawia Śmiech, nie potrzebuje jej namawiać. Wyspiański nie zamierzał przetworzyć tego utworu na tragedyę. Wyolbrzymił i zwarł w sobie tragizm postaci i sytuacyj pewnych, wiele pozostawił z dawnej redakcyi. To, co następnie tok akcyi zwalnia, nadając jej liryczną rozlewność, powtarzania różnych motywów tragicznej katastrofy, bez których już inaczej pomyślany i przeżyty tragizm Wandy mógł się obejść — pozostawić musiał, chcąc pozostawić ballady. Mamy tu też szkodzące zwartości tragicznej akcyi to samo, co w red. I-ej, powtarzanie dwa razy tragicznego zwycięstwa Wandy, które okupi swą zagładą: raz, gdy samą klątwą odpiera wroga (Akt I, s. 21, r. II), a następnie, gdy pod wpływem czaru ostatecznie zwycięża. Najgorzej oczywiście budowie, jako tragicznej koncepcyi losów Wandy, szkodzi, iż pomimo oparcia tragizmu Wandy na bohaterskiej ofierze, zachował wiele innych umotywowań katastrofy. Mimo to część utworu, akcya, rozgrywająca się od początku utworu aż do nadejścia nocy (włącznie ze sceną kończącą się słowami: „Śmierć mi otwiera swoje dźwirza! o Sławo, Sławo, Święta!!“) stanowi zwartą, toczącą się z piorunową szybkością, jak w *Sędziach*, zamkniętą w sobie akcyę tragiczną, rozgrywającą się w duszy Wandy. Z przepięknej całości, mającej inny urok, wyzwolimy tu tę tragedyę.

Dany jest los, ciążąca za sprawą Wandy nad narodem klątwa.

ja jestem wodnej wzięta sile
i wodnej dziewki dziecko

[1]) Zbyteczne chyba dodawać, że ta nieco pedantyczna analiza, ma swoje cele, i ocena ekskluzywna *Legendy*, jako tragedyi, nie wyłącza bynajmniej mego zachwytu ani dla elementów tragicznych, w niej zawartych, ani dla innych jej piękności.

Przezemnie klęsk i nieszczęść tyle
mnie dolę śle zbójecką.
Zabiłam brata, bratobójcę,
sama bratobójczyni.
Dla krasy mej się zbiegli zbójce
przez mściwy gniew Bogini. (red. II, s. 25).

Ale nie klątwa sama przez się stanowi o tragizmie Wandy, jak nie stanowi los, klątwa o tragizmie Altei, ani Młodej. Fatum nie decyduje tu całkowicie o tragizmie utworu, albowiem zły los, ciążący za Wandę nad krajem, jest odwrócony przez nią. Nie określa bliżej istoty tragizmu Wandy. Tu jest z całą mocą podkreślone, że sama bohaterka spełnia swój los tragiczny, ale on jest w jej ręku: może nie ślubować Żywi. W pierwszej redakcyi plątały się jeszcze wątki w pewnej sprzeczności ze sobą Wanda musiała powrócić na głębie wód w myśl klątwy: „o mnie się kiedyś upomni woda“; a z drugiej strony dopiero po silnych namowach Smiecha bohaterka ofiarowuje się bogini. Tutaj tych sprzeczności niema, dzięki temu, że ten kompromis między tragedyą, opartą na fatum, a „psychologiczną“, Wyspiański rozwiązał w swój specyficzny (jak np. w *Meleagrze* i *Klątwie*) sposób przez wyraźnie czynny, samodzielny stosunek bohaterki do swego losu. Klątwa nie jest niczem innem, jak tylko złem, punktem wyjścia, „sytuacyą“ bohaterki. Jądro tragizmu leży nie w klątwie — nie może być tragicznym fakt z góry przesądzony, i nie wystarczało to już mającemu głębokie poczucie tragizmu Wyspiańskiemu — tragicznem jest to, co czuje i czyni Wanda. Mamy tu charakterystyczny dla bohaterów Wyspiańskiego moment dorastania do losu.

Pókiś ano śpiąca była,
mogłaś tu być wśród,
gdyś się duchem obudziła,
wróć na głębie wód! (red. II, s. 47).

Obudziła się duchem i los swój spełni sama przez ofiarę. Wie, co czyni — „wybierasz śmierć“ mówi jej Śmiech. Jeżeli się waha. to z innych powodów. „Jest żem ci ja godziwa?“ pyta się jej serce Żywi.

Nie każda ofiara jest tragiczna. Przytem ofiary bywają różnej natury. Ofiara może być tragiczna przez to, że toż samo jest osiągnięciem i zatraceniem; musi być dana jednak konieczność takiej ofiary. Jeżeli ofiara jest praktyczna, konieczność jest natury przyczynowej: jest to *aut-aut*, kto chce celu, musi się zgodzić na środek, gdy ten jest nawet najstraszniejszy. Takim jest tragizm Wallenroda i Irydyona. Konieczność naturalno-przyczynową ofiary dał Wyspiański w formie fatum: kto chce odwrócić od kraju klątwę, musi ją na siebie wziąć. Ale w tej

cząstce utworu, której tragizm najgłębszy, którą, jako pewną całość, wydzieliliśmy z reszty utworu, w tych ustępach, które mają par excellence subjektywny charakter, wyczuwamy, iż konieczność ofiary jest inną — metafizycznej natury.

Pokrusz me ciało, spal i zniszcz,
a duszę daj zwycięską,
niech zapanuje duch nad zgliszcz,
a Sława ponad klęską! (r. II, s. 19).

Jest to wewnętrzna konieczność ofiary, właściwa wielkim ofiarnikom. Dla etyka-mistyka, czy człowieka religijnego w duchu chrześcijańskim, między ofiarą a wybawieniem zachodzi konieczny, oczywisty, choć irracyonalny, związek istotowy, i jedynie ta immanentna (nie przyczynowa, jak w ofierze praktycznej) konieczność nadaje sens formule: ofiara = wybawienie. Otóż u Wyspiańskiego ma ona głęboki sens tragiczny, łączy ona w pewną irracyonalną jedność zwycięstwo i zatracenie węzłem konieczności:

Dziś wszystko dnia jednego zdolę,
Gdy wszystko mam stracone. (red. II, s. 24/25).

A więc tu konieczność etyczna staje się koniecznością tragiczną, pchającą do zagłady Wandę.

Nie mogąc wypowiedzieć wszystkiego naraz, świadomie popełniłem tu niedokładność: Zarówno ofiara praktyczna, jak i irracyonalnie etyczna, bywa tylko w pewnym określonym wypadku tragiczna. Osiągający coś przez poświęcenie ma zadośćuczynienie, gorejący na stosie raduje się w Bogu, wie bowiem, że męka jest radością, a „kto duszę straci dla mnie, ten ją zyska“. Występuje tu moment pojednania, który nie tylko może równoważyć mękę ofiary, ale ją, choć w tak inny sposob, przewyższać. Między ofiarą a konfliktem tragicznym zachodzi podobieństwo i różnica: w pierwszej strata pewnej wartości staje się zarodem osiągnięcia innej wartości, w drugim — odwrotnie: dobro mieści zaród zguby. Ofiara staje się tragiczną par excellence, gdy, będąc wartością etyczną najwyższą, staje się próżną, prowadzi do zatracenia. Jest nią i wtedy, gdy to, co najwyższym zostało osiągnięte wysiłkiem, jest znikomo małem, w porównaniu z tem, co zostało stracone. Krwawy tryumf, co się równa przegranej. Tragizm tego, kto taki tryumf obiera, dobrowolna ofiara z najwyższego dobra własnego za jedno źdźbło dobra dla innych — to najwyższy tragizm bohatera. Takie radosne bohaterstwo ofiary, niby surmy bojowe, grające idącym na stracenie, upaja Wandę,... a raczej poetę: „Śmierć moja mnie wesele“. Wola bohaterska, pożądanie jednego tryumfu za wszystko stracone:

Śmierć za mną, sława za mną kroczy.
D z i e ń j e d e n ja szczęśliwa...
pozwól mi c h w i l ę być zwycięską,
być jako ojciec włady. (s. 18).

I tragiczną jest ta ofiara podwójnie, nie tylko tryumf jest efemerydą, ale zatracone j e j życie, za osiągnięcie tego, co — nie dla niej:

Nie dla mnie dasz tę szczęsną chwilę,
nie sobie chcę korony,
ostało biednych ludu tyle,
co ma być w brań wleczony. (s. 18)

Nieżależnie od tragizmu całości utworu, niezależnie od ofiary, która znajduje zadośćuczynienie i która kończy się epilogiem spokojno-elegijnym, w którym wszystko znajduje zrównanie w pojednaniu tragicznem, ducha Wandy natchnął własnem tragicznem bohaterstwem. Nie w akcyi tylko, nie w zderzeniach sił, ale w tragicznych przeciwieństwach słów szukać należy najmocniejszych akcentów tragizmu w tym utworze. Pomijać ich nie godzi się nie tylko dlatego, że to są najgłębsze, najbezpośredniejsze wyrazy ducha poety, ale i dlatego, że jest to jedna z częstszych form przejawiania się tragizmu w jego twórczości. Wzmożenie tragizmu w wolnym przekładzie *Cyda* święci tryumf największy może dzięki tragizmowi języka Wyspiańskiego.

Najtragiczniejszą jest rzeczą, gdy już nie tylko ta sama sprawa przyczynia się do wzbudzenia wartości i również pośrednio do jej zguby, ale gdy w ł o n i e t e j s a m e j s p r a w y, tego samego faktu jest szczęście i zguba, śmierć i życie. Im większe zbliżenie ze sobą tych przeciwieństw, im ściślejsza ich jedność, tem tragizm przemożniejszy. Dlatego, wiedziony głębokiem poczuciem tragika, Wyspiański tak podnosił znaczenie jedności akcyi. Tęż samą zwartość, której szczyt osiągnął Wyspiański w *Powrocie Odysa* (z wyjątkiem sceny walki z gachami), tej najtragiczniejszej z jego tragedyi osiągał i w zbliżeniu tragicznych przeciwieńtw treści. W *Legendzie* (II-ej) wznosi się do tragicznej ekstazy. Mamy tu genialne, b ł y s k a w i c z n i e s z y b k i e i przez to najbezpośredniejsze zetknięcia się tragiczne przeciwieństw. Tyczy się to, co mówię, nie tylko przytoczonego dwuwiersza:

Dziś wszystko dnia jednego zdolę,
Gdy wszystko mam stracone,

ale szeregu innych. Koroną tych tragicznych zestawień, najwyższym wyrazem i najbezpośredniejszym, są słowa, kończące ustęp, który odrębną, zamkniętą w sobie, dającą się wydzielić z całego utworu, stanowi tragedyę.

Pospieszaj, słońce niechaj wschodzi,
Śmierć moja mnie wesele!
N o c m n i e o d s ł a w y m o j e j g r o d z i,
S ł a w a n a m o i m c z e l e (s. 25).

Podkreślone przezemnie słowa przez swą alogiczność dają nam uczuć, jako i d e n t y c z n e to, co w porządku czasowym po sobie następuje. Jeżeli chodzi o oddanie tej prawdy psychologicznej, iż antycypacya następstw ofiary jest już jako j e d n o ś ć dana w momencie ofiary, bohaterskiego czynu, wraz z tą męką, która od nich jeszcze ducha przegradza, to nic genialniej nad ten dwuwiersz jej nie oddaje. To, co ginie w oddali, czego jeszcze niema... już jest.

Akcenty te tragiczne tak są ze sobą splecione, iż mogły być tylko bezpośrednim wyrazem rytmów własnego serca. Ktoby wątpił, iż słowa te najprościej wiodą nas do zrozumienia tragizmu ducha samego Wyspiańskiego, tego te słowa chyba przekonają.

O Sławo, idziesz ku mnie chyża,
W mej klątwie ty poczęta;
Śmierć mi otwiera twoje dźwirza,
O Sławo, Sławo, Święta!!! (r. II, s. 26).

W śpiewie Łopucha i Śmiecha, w balladzie, poczynającej się od słów: „Bywało, bywało, wesele się śmiało i Gody“, a zwłaszcza w końcowych strofkach:

A owo, jak woda,
Wesele spływało,
Kaj w czeluść zapadło, jak wody,

mamy pierwsze pogłosy, jakby próby strojenia instrumentu do pieśni, koncepcyę tragiczną światopoglądu Wyspiańskiego zawierającej, jakiemi są zapoznana w swej tragicznej naturze pieśń rusałek w *Skałce* i rozmowa aniołów we śnie Jakóba w *Akropolis*

Warszawa. *Dr. Stefan Kołaczkowski.*

MATERYAŁY.

Nieznany utwór Antoniego Malczewskiego.

Zdawało się, że nad życiem autora *Maryi* ciąży jakieś fatum, które palcem zazdrosnym ścierało wszelkie ślady, wszelkie szczegóły, któreby do bliższego poznania i charakterystyki poety jakąś cegiełkę mogły dorzucić. Poza *Maryą*, poza kilku drobnymi wierszykami i trzema bez żadnej wartości powiastkami nie pozostawił on nic; w mieszkaniu jego nie znaleziono po zgonie, przy urzędowem opieczętowaniu, ani jednego rękopisu [1]. Sądzićby można było, że o tym piewcy kresów ukraińskich nie można już nic więcej powiedzieć, że wszystkie materyały wyczerpano do dna. Szczęśliwy atoli przypadek pozwolił wydobyć na światło dzienne z pożółkłych kart starego sztambuchu dotychczas zupełnie nieznany utwór Antoniego Malczewskiego, który niewątpliwie będzie ważnym przyczynkiem tak do charakterystyki literackiej poety, jak też nie bez znaczenia dla jego biografii.

Pomiędzy rękopisami Biblioteki publicznej imienia Łopacińskiego w Lublinie [2]) znajduje się stary sztambuch, formatu 22 × 29, oprawny w twardy karton, obejmujący 134 stron szczelnie zapisanych. Pochodzi prawdopodobnie z trzeciej dziesiątki lat ubiegłego stulecia,. Był własnością nieznanej nam bliżej Faustyny K., która — nawiasem mówiąc — sama niezgorzej piórem władała, jak to widać z jej wierszy, znajdujących się w sztambuchu. Ostatnio stanowił własność doktora Monasterskiego, który ofiarował go ś. p. prof. Hieronimowi Łopacińskiemu, a w puściźnie po nim dostał się do zbiorów Biblioteki.

Właścicielka sztambuchu musiała być mieszkanką Krzemieńca lub przynajmniej pozostawać w bliższych stosnnkach ze środowiskiem szkoły tamtejszej, często gęsto bowiem znajdujemy na kartach sztambuchu utwory profesorów i wychowanków słynnego liceum, którego jednym

---

[1]) Szczegóły sądowego opieczętowania, Wójcicki K. Wł. »Cmentarz Powązkowski pod Warszawą«, Warszawa, 1855, T. I, str. 45.

[2]) Ręk. 596. Por. Jaworowski Al. dr.: »Katalog rękopisów Biblioteki publicznej im. Łopacińskiego w Lublinie«. Lublin, 1913, str. 66.

z najznakomitszych uczniów, dwukrotnie pierwszą nagrodą i chlubnem świadectwem Tadeusza Czackiego [1]) odznaczonym, był Antoni Malczewski.

Znajdujemy więc tu utwory Euzebiusza i Erazma Słowackich, Alojzego Felińskiego, Karola Sienkiewicza, Józefa Korzeniowskiego, Ludwika Kropińskiego, Tymona Zaborowskiego, Tadeusza Wasilewskiego, Maurycego Jarmunda, Karola Podczaszyńskiego, Janikowskiego, Korsaka, Żegockiego, Antoniego Goreckiego, — niemal wszyscy ci, to Krzemieńczanie [2]). Utwory ich to rzeczy po największej części znane, częściowo autografy, przeważnie jednak odpisy. Najcenniejszym atoli ze wszystkich tych utworów, które znajdują się w sztambuchu, jest wiersz Malczewskiego na str. 64—67-ej się znajdujący, a zatytułowany: »Wiersz pisany z Wołynia do Chodkiewicza przez A. Malczewskiego«. Nie jest to autograf, lecz odpis, zrobiony, jakby z porównania pisma wynikało, ręką zdaje się wspomnianej Faustyny K.

Wiersz ten musiał krążyć na Wołyniu w odpisach, które zaginęły, a do rąk naszych doszedł dzisiaj po stu z górą latach na kartach starego sztambuchu. Jest on odbiciem doskonałem usposobienia poety, o którym współcześni opowiadają, że posiadał umysł bystry, dowcip żywy, humor wesoły i przyjacielski; uderza tonem refleksyjnym, właściwym Malczewskiemu a występującym tak wybitnie w *Maryi*; wreszcie składa świadectwo ciekawe, jak współcześni i Malczewski odnosili się do Napoleona, tego »geniusza wieków«.

Wspomniano wyżej, że wiersz jest tylko przepisany do sztambuchu. Pozostaje zatem odpowiedzieć na pytanie, kiedy powstał i czy rzeczywiście Malczewski jest jego autorem. Co do pierwszego, to — jak wiemy z przebiegu zdarzeń historycznych, o których w wierszu mowa, mógł być napisany z końcem 1814 lub zaraz z początku 1815 roku. Co do odpowiedzi na drugie pytanie, jeźli chodzi o stronę literacką, zostawiam ją do oceny kompetentniejszym. Sam pragnąłbym ograniczyć się do przypomnienia paru szczegółów z życia Malczewskiego, o których jest wzmianka w wierszu, a które tworzą jego tło historyczne i biograficzne.

Malczewski nie brał udziału w wyprawie Napoleońskiej na Moskwę 1812 r. Na krótko przed kampanią posprzeczał się z przyjacielem swoim, majorem Aleksandrem Błędowskim, który czynił mu wymówki z powodu miłostek z panią Ch. Dotknięty do żywego, wyzwał Błędowskiego na pojedynek, który odbył się w lasku pod Powązkami. Było to zdarzenie w swoim czasie w Warszawie głośne. Kula majora zgruchotała mu wtenczas nogę w kostce; przeciwnicy pogodzili się, ale z postrzału Błędowskiego pozostała Malczewskiemu pamiątka w lekkiem utykaniu na nogę, co jednak nie przeszkadzało mu służyć wojskowo, zwłaszcza

---

[1]) »Świadectwo Tadeusza Czackiego«, Biblioteka Warszawska, 1885, luty.

[2]) Rolle Michał: »Ateny Wołyńskie«, Lwów, 1898, rozdział IX.

w jeździe. Sekundantem Malczewskiego był pułkownik Chodkiewicz, do którego też wiersz niniejszy jest skierowany.

Gotował się tedy Malczewski ochoczo do wymarszu z pułkiem, który za parę dni miał już opuścić Warszawę. W przeddzień pochodu na Moskwę pułkownik dawał w pałacu Paca na Miodowej ulicy obiad dla korpusu oficerskiego; po obiedzie biesiadnicy wyszli na podwórze i podziwiali konie, które pułkownik ze swojej stajni kazał wyprowadzić. Był między nimi jeden wielkiej rasy, ale tak dzikiego usposobienia, że nikt go dosiąść nie mógł. Malczewski podniecony ambicyą poskoczył, dosiadł konia, który z największym spokojem pozwolił sobą kierować; zachwyceni oficerowie dali mu huczne brawo, którem spłoszony rumak spiął się i pędem zawrócił na Miodową ulicę, ponosząc Malczewskiego przez dziedziniec; przelatując w cwał przez bramę Malczewski otarł się tak blisko o słup jej, że zgruchotał sobie nogę, co dopiero z postrzału wyleczoną [1]).

Po leczeniu kilkumiesięcznem wysłano A. Malczewskiego do twierdzy Modlina. Przydział ten nie był tylko przypadkiem. Malczewski od początku swej służby wojskowej (1 września 1811 r.) służył w korpusie inżynierów, a przeniesiony następnie w stopniu porucznika do artyleryi konnej został od dnia 1 lipca 1812 r. przydzielony jako adjutant polowy do sztabu generała Ksawerego Kosseckiego [2]). W ciągu tych kilku lat odznaczał się jako zdolny oficer inżynieryi pod generałem Maleckim (Maletem) i drukował nawet w Warszawie broszurę kilkunastostronicową, zawierającą zdanie o projekcie nowego umocnienia twierdzy Modlina [3]); nic też dziwnego, że został odkomenderowany do Modlina, skoro tylko twierdzy zagrażało oblężenie; przebył też całe 11-to miesięczne oblężenie, a po upadku twierdzy, ze zmianą stosunków politycznych, znajdował się w orszaku cesarza Aleksandra. Podczas oblężenia wydarzył się ów epizod z przebraniem kozackiem, o którem mowa w wierszu. Konstanty Gaszyński wspomina o tym epizodzie, podając go atoli w odmiennej nieco formie: »W roku 1813 Malczewski, będąc adjutantem przy generale Kosseckim, kochał się szczęśliwie w pewnej damie z wielkiego świata warszawskiego. Ale brygada Kosseckiego wysłana została do Modlina a Modlin oblęgło wkrótce wojsko rosyjskie pod wodzą generała Paskiewicza, który wówczas nie był jeszcze ani hrabią Erywanu ani księciem Warszawskim. Komunikacyę między kochankami przeciął Mars, bóg wojny, lecz Kupido jest przemyślny, śmieje

---

[1]) »Z życia Antoniego Malczewskiego«. Dziennik Literacki, Lwów, 1852, Nr. 3 z 17 stycznia i Nr. 4 z 24 stycznia.

[2]) Biernacki Cezar: »Notatka urzędowa z czasów służby wojskowej«. Dziennik Warszawski Nr. 133 z r. 1854.

[3]) Bielowski August: »Życiorys Antoniego Malczewskiego« w wydaniu »Maryi« sanockiem, Turowskiego z r. 1856. — Estreicher K. nie wymienia w swej »Bibliografii« tej nieznanej nam zresztą broszury Malczewskiego.

się z wszelkich zapór i umie zwyciężać największe trudności: „*Amor omnia vincit*“. Malczewski miał służącego Ukraińca, sprytnego i odważnego mołojca, którego na Merkurego przystroił. Mimo licznych niebezpieczeństw przekradał on się do Warszawy i odnosił bileciki, pełne słodkich czułostek. Pewnego dnia, gdy o zwykłej godzinie powrotu nie było widać Ukraińca, niespokojny adjutant, wziąwszy ze sobą ułana, wyjechał poza obręb fortecy w tę stronę, skąd miał przybyć tak długo wyczekiwany posłaniec. Przeczucie Malczewskiego nie było płonne: o parę tysięcy kroków ujrzał swego wiernego sługę, ściganego przez trzech kozaków. Młodzieniec, zbrojny tylko w pałasz i pistolety, puścił się galopem ze swym ułanem na odsiecz, rozpędził kozaków i za laur zwycięstwa odebrał pożądane pismo tęsknej kochanki. Scenę tę obserwował z daleka przez lunetę generał Paskiewicz, który znał Malczewskiego z jego misyi w charakterze parlamentarza. Gdy nazajutrz inny oficer przybył do niego w tymże charakterze, odezwał się do niego: »Powiedz Pan Malczewskiemu, że widziałem wczoraj, jak mężnie się potykał, wiem, o co mu chodziło, a ponieważ wiem, że w jego pismach niema nic politycznego ani wojskowego, więc niechaj na drugi raz nie używa niebezpiecznych dróg dla swoich przesyłek, ale niech odda je moim forpocztom, a ja natychmiast każę jego listy doręczyć w Warszawie komu należy [1])«. Epizod ten niewątpliwie jest identyczny z zdarzeniem, opisanem przez Malczewskiego w wierszu.

Aleksander hrabia Chodkiewicz, do którego wiersz jest pisany, przybył w roku 1811 do Warszawy. W następnym roku wszedł do wojska Wielkiego Księstwa Warszawskiego w stopniu pułkownika i dowódcy 18-go pułku piechoty. Po nieszczęśliwej kampanii 1812 r. przeznaczony do garnizonu twierdzy Modlina, zostawał w niej przez cały czas oblężenia. Gdy pomimo oporu garnizonu polskiego, dowódca fortecy, generał Dendel, Holender, w służbie francuskiej zostający, poddał twierdzę, Chodkiewicz sam jeden nie podpisał aktu kapitulacyi. Uczony chemik i autor-literat pozostawał w blizkich stosunkach z Malczewskim, który bywał u niego na salonach w Warszawie jeszcze przed wojną, a wspólny pobyt w twierdzy oblężonej jeszcze silniej zadzierżgnął te węzły przyjaźni i znajomości [1]).

Wszystkie te szczegóły, skądinąd nam znane, przemawiałyby za autorstwem Malczewskiego.

Oto ów nieznany utwór. Ogłaszam go wiernie według rękopisu. Objaśnienia, oznaczone literami a — d znajdują się w rękopisie; ostatnie (d) pochodzi — zdaje się — od samego Malczewskiego.

---

[1]) Gaszyński Konstanty: »Kilka nowych szczegółów o Antonim Malczewskim«. Czas, Kraków, 1856 r., Nr. 68 z 21 marca.

[1]) Kraushar Aleksander: »Towarzystwo Królewskie Przyjaciół nauk 1800—1832«. 1902, Księga II, Tom II. — Wójcicki K. Wł.: »Cmentarz Powązkowski pod Warszawą“. Warszawa, 1855, T. III str. 183. — Boniecki A.: »Herbarz Polski«. 1901, T. III.

Wiersz pisany z Wołynia do Chodkiewicza przez A. Malczewskiego:

Już też zuchwałość ludzka nie ma żadnych granic
Każdy się w sobie kocha a wszystkich ma za nic
Każdy się do wszystkiego sposobnym być sądzi
Tak miłość własna całym światem rządzi
A człowiek co ma przez nią zaślepione oczy
Geniusz chce widzieć w sobie choć go mierność tłoczy
Ja też co żadnych niemam przymiotów poety
Ja niebaczny puszczam się do tey śliskiej mety
Ja ulegam niezbędney pisania potrzebie
Ja śmiem klecić wiersze do kogo? do Ciebie
Do Ciebie co wszystkiemu umiesz dadz wdzięk nowy
Do Ciebie coś iuż muzom pozawracał głowy
Coś pomimo Ich wierność Kochanek nie stały
Bom widział iak i Gracye za tobą szalały
Mamże temu co one oddały swe wdzięki
Przedstawiać słaby obraz bo nieprawney ręki
Mamże zuchwały razić znawcze Jego Oko
Po ziemi ledwo pełzam on buia wysoko
Jeśli więc iak się można zapewne spodziewać
Czytaiąc moie pismo będziesz często ziewać
Nie ia ale Tyś tego najpierwsza przyczyna
Tyś mnie miał za próżniaka więc to Twoja wina
Tyś mnie chciał niepotrzebnie do pracy pobudzić
Tyś mnie myślał poprawić, Ia Cię myślę znudzić
Naucz się jak z wad cudzych śmiać się niebezpiecznie
Mnie się dziś wiersze pisać zachciało koniecznie
I by źle nikt bezkarnie nie mógł o mnie myśleć
Drżącym pęzlem choć słabe będę rymy kryślić
A naprzód nieraz dałeś słyszeć się w swey mowie
Że ieszcze bardzo młodo w mey czubatey głowie
Tylko się zawsze trzpiotam mam złe obyczaie
Lubo wyzywam... ieszcze po uszach dostaię
Przyznam się taka sława zazdrości nie wzbudzi
Ale ci dowiodę, że Cię pozór łudzi.
Widziałem iak broniłeś nasze słabe wały
Widziałem Cię spokoynym choć spiże ryczały
Widziałem iak nic zdania twoiego nie zmami
Śmiałeś się ze słów dumy, gardziłeś groźbami
Żadne Tobą zwodnicze mowy niemiotały
Spokoyny iak niewinność a iak cnota stały
I gdy żaden zuchwalec Osadą kieruie
Gdy już oporu zdrayczym chęciom nieznayduie

Gdy się znaszej słabości sam Moskal urąga
Chodkiewicz swoiey Ręki do zbrodni nieściąga (*a*)
Lecz jeśli kochasz Cnotę Ia się zbrodnią brzydzę
Ieśli masz dobre chęci Ia się mych nie wstydzę
Więc proszę powiedz skądże Ci myśl taka
Iuż wiem. Żem się raz jeden przebrał za kozaka (*b*)
Tak prawda wielka zbrodnia wartem zato kary
Lecz pomnij, żeś wtenczas nastrzelał się bez miary
Perspektywę dobyłeś nawet z futerała
Co na skórzanym sznurku u piersi wisiała
Miiam to chociaż wprawdzie nikt mi nie zaprzeczy
Że mnie czasem zaimuią poważniejsze rzeczy
Nie raz gdym w gabinecie z Tobą się znaydował
O Fizyce i Chemii pięknie rezonował
A chociaż myślisz, że w Chemii mało co rozumiem
Żem iuż wszystko zapomniał, że już nic nie umiem
Pan w Solanie kryształów wapna postrzegł ślady
Pan niezrobił Potażu, Iam wygrał zakłady
A chociaż zmego zdania może się Pan śmieic
Ia się ieszcze założę, że Rura stopnieje
Lecz i to ieszcze miiam zachcę dziś pokazać
Że iuż mnie z listy trzpiotów wartoby wymazać
I bym dostateczne położył dowody
Że nie każdy się zowie ten trzpiotem co młody
Że ia nietylko umiem bruk zbiiać w Warszawie
Pogadaymy Chodkiewicz w polityczney sprawie.
    Iuż wszystkie ogłosiły od dawna Gazety
Iuż nawet nie od iedney słyszałem kobiety
Że nigdy Rossya tyle o swój byt nie drżała
Nigdy nam się tak pewna nadzieia nie śmiała
Iuż sprzyiać się zdawały łaskawsze nam nieba
Iuż otrzeć łzy należy rozpaczać nie trzeba
Bo iuż iuż koniec sromoty i biedzie
Ale ucieka szczęście bo o Polskę idzie
A nawet geniusz wieku pierwszy raz pobłądził
I iuż niewolnik Elbie ten co światem rządził
Chwila iak dawał prawa iak gromy trzaskały
Smoleńsk Carów stolica przed nimi padały
Łoskot ich zwalisk zatrząsł Petersburga szczyty
I drżące go Kaukazu odbiły granity
A gdy radość na polskiey zaiaśniała twarzy
Gdy długo nieszczęśliwym o szczęściu się marzy

---

a) Chodkiewicz nie podpisał kapitulacyi Modlina.
b) Wiadomo, że się przebrawszy w więźnia kozackiego suknie, wybiegł z fortecy Malczewski i był w wielkim niebezpieczeństwie (sub dubium).

Gdy wszystko niszczy piorun Europy Pana
W gruzach odwieczney Moskwy Polska zagrzebana
Tak los zawistny z ludzkich zamiarów się śmieie
Tak znikły Iego Wielkość i nasze nadzieye
A ten ktorego miecz wszędzie zwycięski błyskał
Tą ręką piszą dzieye co pioruny ciskał
I choć nie dziwi ieszcze Aleksandrów Cienie
Już księgi wielkich czynów skryło przeznaczenie
Chodkiewicz czy Ty ze mną nie różnisz się w zdaniu
To zawsze wielki człowiek i na swym wygnaniu
I choć go tyle zbrodni od chwały oddala
Mnie ieszcze Iego wielkość mimo mnie zapala
Iest zakres położony wielkości człowieka
Śmiertelni błąkaią się od niego z daleka
Nie wielu Bohatyrów zbliżyć się doń mogą
Ale go geniusz wieku śmiało zdeptał nogą
I choć te zdanie tysiąc przeciwników wzbudzi
To zawsze wielki człowiek kto naywiększy z ludzi
Gdzie mnie pióro unosi? Ja Jego obrońca
Że też ia bydź rozsądnym nie mogę do końca
Śliczny początek popsuł ten koniec szalony
Teraz powiesz zapewne to trzpiot zapalony
Przebacz mi iuż przestaię w groźny zapał wpadać
Przebacz mi to o Juncie [1]) będę z Tobą gadać (*c*)
No cóż? zgoda! iak się tam nasz Bromirsio [2]) miewa
Kopczyński na Teatrze czy drzymie i ziewa (*d*)
Co tam wieść nowego o Monarchach niesie
Czy długo myślą bawić na wiecznym Kongresie
Czy będzie Polska? Za nią nie przestaniem wzdychać
Bo u nas na Wołyniu coś nie dobrze słychać.

Kraków. Podał *Kazimierz Szwarcenberg Czerny.*

---

c) W Warszawie uformowali zgromadzenia Chodkiewicz, Bromirski, i inni i rozprawiali na niey o uczonych rzeczach nazwali to Juntą.

d) Kopczyński prawie codzień na Teatrze bywa
Po cichu daie brawo lecz nayczęściey ziewa.

[1]) »Słownik wyrazów obcych«, Warszawa, wyd. M. Arct, 1907. Junta słowo pochodzenia hiszpańskiego oznacza dosłownie związek.

[2]) Najprawdopodobniej Jan Bromirski, asesor leśny w byłej Komisyi województwa Płockiego, potem urzędnik do szczególnych poruczeń przy Komisyi rządowej przychodów i skarbu, napisał »Spostrzeżenia i uwagi nad bogactwem i charakterem narodowym w Królestwie Polskiem«, Płock, 1817. — Według Orgelbranda: »Encyklopedya powszechna«, Tom III, Warszawa, 1898, str. 111.

Recenzye i sprawozdania.

Bücherkunde zur Geschichte und Literatur des Königreichs Polen von **Dr. W. Recke** Assistenten bei der Archivverwaltung des Generalgouvernements Warschau und **Dr. A. M. Wagner** wissenschaftlichen Hilfsarbeiter beim Verwaltungschef des Generalgouvernements Warschau. Verlag der deutschen Staatsdruckereien in Polen, Warschau. Verlag von Felix Meiner, Leipzig, Deutsche Staatsdruckerei Warschau. 1918, 8-vo, str. X + 1 nlb. + 242.

Wymieniony w tytule podręcznik bibliograficzny, przeznaczony według przedmowy wydawców przedewszystkiem dla czytelników niemieckich, ma za zadanie ułatwić im przegląd bogatego materyału bibliograficznego w odniesieniu do historyi i literatury polskiej. Czytelnik niemiecki, nie znający języka polskiego, nie może korzystać z podstawowych bibliografii Estreichera i Finkla, stąd książka, przedstawiająca tylko wybór rzeczy istotnie najważniejszych, zgrupowana w obu działaeh systematycznie, może być istotnie pożądanym nabytkiem dla społeczeństwa niemieckiego, które dotąd takiej pracy jeszcze nie posiadało.

Część pierwsza, opracowana przez dr. W. R e c k e g o, obejmująca dział historyczny (str. 1—100), zawiera następujące działy: Prace ogólne: *a*) prace ogólnie oryentujące, *b*) bibliografie, *c*) encyklopedye, *d*) czasopisma, *e*) archiwa i biblioteki. II. Historya polityczna: 1) ogólne prace. *a*) źródła, *b*) opracowania. 2) Przedstawienia szczegółowe *a*) do r. 1572, *b*) 1572—1669, *c*) 1669—1697, *d*) 1697—1764, *e*) 1764—1795, *f*) 1795—1815, *g*) 1815—1831, *h*) 1831—1864, *i*) od r. 1864. III. Ustrój i zarząd państwa. 1) Źródła ogólne i opracowania. 2) Działy poszczególne: *a*) ustrój i zarząd państwa, *b*) król, urzędy dworskie i państwowe, *c*) szlachta, *d*) ustrój parlamentarny, *e*) ustrój miast i mieszczaństwo z uzupełnieniami na str. 196 i 197, *f*) cechy, *g*) wsi, kwestya włościańska, gospodarstwo rolne, *h*) samorząd, *i*) leśnictwo i łowiectwo. IV. Skarbowość: *a*) ogólne, *b*) podatki, *c*) cła. V. Nauka prawa: *a*) bibliografie i czasopisma, *b*) historya prawa, *c*) źródła prawa, *d*) prawo mazowieckie, *e*) prawo niemieckie, *f*) sądownictwo, *g*) poszczególne dyscypliny prawne, *h*) prawodawstwo rosyjskie. VI. Religia: *a*) katolicyzm, kościół unicki, maryawityzm, *b*) protestantyzm, *c*) judaizm, *d*) wolnomulatstwo. VII. Oświata. VIII. Kultura materyalna: *a*) prace ogólne, *b*) handel, *c*) waluta, *d*) komunikacya (koleje-poczta),

e) górnictwo, *f*) industrya. IX. Wojsko, X. Lecznictwo, XI. Nauki pomocnicze: *a*) dyplomatyka, *b*) pieczęcie, *c*) monety i medale, *d*) heraldyka.

Część druga, „literatura“ (str. 163—196), opracowana przez dr. A. M. Wagnera, poprzedzona krótkim zarysem historyi literatury polskiej (str. 105—109), dzieli się na następujące grupy: I. Wiadomości ogólne: 1) Prace ogólne, zwłaszcza służące do poznania psychiki polskiej, 2) bibliografie, 3) antologie. II. Zbiorowe opracowania historyi literatury polskiej. III. Czasopisma. VI. Najdawniejsze pomniki i literatura średniowieczna. V. Humanizm i reformacya. VI. Wiek złoty: 1) Łacińsko-polscy poeci, 2) Pierwsze druki, 3) Tłumaczenia biblii, 4) Prozaicy, 5. Rej i Kochanowski, 6. Satyrycy i sielankopisarze, 7. Początki teatru, 8. Piotr Skarga. VII. Wiek XVII. i pierwsza połowa wieku XVIII. VIII. Wpływy obce. IX. Czasy Stanisława Augusta: 1) Pieśń ludowa, 2) Ogólne, 3) Mochnacki. Brodziński. Poeci ukraińscy, 4) Lelewel i Wilno, 5) Trzej wieszczowie narodu, 6) Poeci emigracyjni, 7) Liryka i romans. XI. Modernizm: 1) Liryka, 2) Romans, 3) Dramat i teatr.

W dodatku pomieszczono w końcu bibliografię sztuki polskiej (str. 201—204): 1) Prace zbiorowe i leksykalne, 2) Średniowiecze i re, nesans, 3) Architektura, 4) Malarstwo i plastyka, 5) Najwybitniejs, artyści, 6) Miniatury. Kończy książkę spis alfabetyczny autorów, wymienionych w zestawieniu bibliograficznem, zawierający także spis ich prac, uwzględnionych w poszczególnych działach (str. 205—242).

Podany przegląd treści świadczy najlepiej o obfitości materyału uwzględnionego przez wydawców, świadczyć też może o tem ilość pozycyi, wynosząca w przybliżeniu (wydawcy nie liczbują bowiem artykułów) około 3000 numerów. Mając na względzie przedewszystkiem społeczeństwo niemieckie, wydawcy uwzględniają w szerokim zakresie rzeczy, ogłoszone w języku niemieckim, m. i. notują wszystkie tłumaczenia ważniejszych prac polskich na język niemiecki; partye te przedstawiają pewną wartość i dla czytelnika polskiego. Szkoda tylko, że nie zwrócono większej uwagi na streszczenia prac polskich w języku niemieckim, pomieszczane np. w Bulletynie Akademii Umiejętności w Krakowie, w Bulletynie Towarzystwa dla popierania nauki polskiej, rzeczy te dla obcokrajowców mogą być bardzo pożądaną pomocą w studyach. Tytuły prac polskich podane są w tłumaczeniu niemieckiem. Wskazówki bibliograficzne przy poszczególnych pozycyach są na ogół wyczerpujące: przy niektórych jednak niema podanego miejsca i roku wydania; z reguły brak prawie wszędzie ilości stron przy cytowaniu dzieł.

Pragnieniem autorów było dać publiczności niemieckiej podręcznik, zaznajamiający ją z życiem duchowem polskiem, zwłaszcza zaś „z intenzywną pracą naukową polską«. Pod tym względem książka spełnia cel swój dobrze, informuje w łatwy sposób o wszystkich najważniejszych kwestyach, podając książki, w których można znaleźć odpowiednie pouczenie. Bardzo często podają też wydawcy krótkie charakterystyki dzieł przytoczonych. Praca dokonana według wszelkich zasad naukowych, bardzo metodyczna, po większej części przedmiotowa. Możemy więc ją

powitać ze szczerem zadowoleniem, autorom zaś, którzy nie szczędzili żmudnej pracy w doprowadzeniu jej do końca, należy się uznanie za książkę, w której i polski czytelnik niejedno ciekawe dla siebie wyszuka i do której z pewnością nieraz zaglądnie. W porównaniu z częścią drugą część pierwsza (historyczna) wypadła słabiej, w co jednak tutaj nie wchodzę ze względu na charakter Pamiętnika literackiego, zwrócił zresztą na to już uwagę prof. L. Finkel w recenzyi, pomieszczonej w Kwartalniku historycznym z r. 1917, str. 487—488.

Jest rzeczą zrozumiałą, że przy pracach bibliograficznych trudno ustrzedz się omyłek mimo największej nieraz staranności: nie uniknęli ich także obaj wydawcy, którym ponadto niedostateczna znajomość języka polskiego sprawiała trudności. W nadziei, że książka niebawem pojawi się w nowem wydaniu, zestawiam najważniejsze omyłki, które należałoby przy drugiem wydaniu sprostować. Przechodzę omyłki porządkiem stron, przyczem odsyłam także do sprostowań prof. Finkla, nie chcąc niepotrzebnie ich powtarzać. Strona 5: Barwińskiego *Bibliografia* historyi polskiej pojawia się od r. 1902; Orgelbranda *Encyklopedya powszechna mniejsza* ma jeszcze dwa dodatkowe tomy, wydane w r. 1911 i 1912; Glogera *Encyklopedya staropolska* liczy 4, a nie 3 tomy; s. 6: *Ateneum* warszawskie wychodziło od r. 1876 do 1902 i liczy 102 tomów a nie do 1901, i nie 100 tomów (ten sam błąd str. 100); *Przegląd powszechny* zaczął wychodzić od r. 1884 (nie 1864); s. 23: przy pracy Riesego w tytule ma być r. 1656, nie 1856; s. 37: przy pozycyi Niemcewicz umieszczono fałszywie Ursyn na początku jako nazwisko; przy str. 54 należy dodać ważne dzieło Romana Komierowskiego: *Koła polskie w Berlinie 1847—1860; 1861—1866; 1879—1900*, Poznań, 1905, nn. 3 tomy; przy s. 62 należałoby koniecznie dodać choć najważniejsze opracowania dziejów Krakowa, Lwowa i Poznania, kiedy o innych miastach mniejszego nieraz znaczenia są wzmianki na s. 196 n.; przy s. 71 przy *Volumina legum* brak odsyłacza do s. 46; s. 90: dodaj J. Buzek *Studya z zakresu administracyi wychowania publicznego*, I. Lwów, 1904; do s. 97 należy dodać: Szumowski Władysław: *Galicya pod względem medycznym za Jędrzeja Krupińskiego, pierwszego protomedyka 1772—1783*, Lwów, 1907; s. 101: Żychlińskiego *Złota księga szlachty polskiej* zaczęła wychodzić od r. 1879 (nie od 1902); S. 113 (i w indeksie 225) Łoziński, nie Łosiński. Przy Estreicherze niejasny dodatek o 2 tomach uzupełniających, brak też notatki, że bibliografii część III dotąd nie ukończona. Tamże: nie podano, że w miejsce Przewodnika bibliograficznego (od r. 1878, a nie jak mylnie 1877) wychodzi od r. 1914 w Krakowie Bibliografia polska; S. 114: w zbiorze antologii możnaby jeszcze wymienić: Eismonda *Antologia bajki polskiej*, Warszawa, 1915; *Satyra polska*. Antologia. Opracował.. Jan Lemański, Warszawa, 1914; W. Bełzy: *Ojczyzna w pieśniach poetów polskich*, nadto dać odsyłacz do s. 187; s 121: brak Szeligi *Bibliografii czasopism wileńskich*, (1805—1860) w T. Papro-

ckiego: *Wiadomościach bibliograficznych* 1884—1886. Brak też *Książki* (Warszawskiej) 1901—1914; s. 123: do Przeglądu powszechnego są jeszcze dalsze spisy z r. 1896, 1902, 1908. Do Przewodnika naukowego i literackiego ogłosił Krček jeszcze drugi spis w r. 1914; tu też pominięto bibliografie Rozmaitości lwowskich i Dodatku do Gazety Lwowskiej przez W. Staniszewskiego (We Lwowie 1913); s. 129: dodać W. Hahna: *Bibliografię... literatury humanistycznej w Polsce za lata 1891—1910* (8 zeszytów), Lwów, 1894 nn.; s. 131: pod Rygiel czytaj Puteanus zam. Puteamus; s. 133: Praca Lavoléego wyszła też w języku francuskim p. t.: *La poésie latine en Pologne* w jego Essais de littétature et d'historie, Paris, 1891; s. 138: (i s. 211 w indeksie) cz. Czarnik, nie Czernik; wydanie nowe pracy Kubali o Orzechowskim wyszło w r. 1906 we Lwowie; s 141: zam. Pentasilea cz. Pentesilea; s. 142: tytuł wydania Sarbiewskiego nie jasny: ma być editio omnium, quae adhuc prodierant, longe plenissima Tu dodać też pracę Müllera (por. Pamiętnik literacki, 1917, s. 408); s. 146: lepsze monografie o Grochowskim są S. Windakiewicza z r. 1891 i A. Bełcikowskiego z r. 1892; s. 150: ma być Mandybur T., nie J. T.; s. 153: dalszy ciąg artykułu Estreichera o dramacie polskim był drukowany w r 1854 w Dzienniku literackim. Do s. 157 dodaj: Trocki L. *Die Entwickelung der Oper in Polen*, Leipzig, 1867; Bylicki Fr. i Szczepański Alfr. *I. Die Musik in Polen, II. Das Theater in Polen*, Skizzen, Wien, 1892 str. 39; s. 158: przy Radziwiłłowej dodatek Neudruck niepotrzebny, bo wydanie komedyi było tylko jedno; s. 168: opuszczono dalsze dwa tomy biografii Tretiaka o Zaleskim; s. 174: pominięto bibliografię o Słowackim za r. 1909 W. Hahna (Lwów, 1916). Należałoby także wspomnieć o Księdze pamiątkowej Słowackiego (1909), Krasińskiego (1912), Skargi (1913); s. 176: w. 15 z góry podano mylnie nazwisko Piniego zam. K. Wojciechowskiego; s. 179: przykra pomyłka: Janka Cmentarnika pomieszczono jako utwór »Hans vom Friedhof (Pseudonym)«, nie zrozumiano, że to tłumaczenie tytułu; autorem naturalnie Kondratowicz; s 187: w. 8 z góry czytaj Lemański; s. 192: pod Sarnecki czytaj Febris aurea; 195: pod Nowaczyński cz. Das neue Athen.

W części drugiej należało też odesłać czytelnika zaraz z początku do książki P. Chmielowskiego: Metodyka historyi literatury polskiej, Warszawa, 1901.

W indeksie s. 218 mylnie złączono Jankowskiego Władysława i Czesława; s. 223: cz. Lavolée; s. 224: cz. Lewestam, Libelt; s. 225: cz. Mandybur T. i złącz obie pozycye razem; s. 236: pod Spasowicz złącz wszystkie pozycye razem; s. 238: pod Turowski S. należą tylko pozycye o Twardowskim i Kochowskim, inne pod Turowski K J.

Lwów. *Wiktor Hahn.*

Dr. Łempicki Stanisław: Jan Zamoyski jako reformator wyższego szkolnictwa w Polsce. Część pierwsza: Działalność na polu szkolnictwa państwowego. Rozprawy Wydziału filologicznego Akad Um., tom LVI. Kraków, 1917, 8-o, str. 265—328.

Jakkolwiek złoty wiek jest epoką w dziejach literatury polskiej jedyną może, w której ona jest międzynarodową i dotrzymuje kroku całemu cywilizowanemu zachodowi, nie ma jednak w porównaniu z innymi okresami dostatecznego naukowego oświetlenia. Wiele kart jeszcze niezapisanych, wiele zawiłych kwestyi nierozwiązanych, wiele zjawisk w zupełnem zapomnieniu. Najlepiej przedstawiają się dzieje pismiennictwa politycznego, tak specyficznie naszego, ale inne działy o wadze i podkładzie międzynarodowym wiele wykazują braków. Wychodzące zaś rozprawy grzeszą częstokroć ocenianiem zjawisk literackich, ojczystych według lokalnych tylko kryteryów bez uwzględnienia porównawczego literatury zagranicznej. Zarzut ten odnosi się choć w małym tylko stopniu do rozprawy dra Łempickiego, rozpoczynającej szereg studyów nad Zamojskim jako humanistą.

Obok planów reformy szkolnictwa państwowego autor pragnie w następnej części omówić działalność kanclerza na polu szkolnictwa prywatnego, później lata jego szkolne i mecenat humanistyczny. Jeżeli jednak rozprawy te mają stanowić zwartą całość, to układ powinienby być inny, a mianowicie dzieje kształcenia się winny iść na początek, bo z nich przecież wyrasta cała działalność humanistyczna Zamojskiego.

Przedmiotem części pierwszej jest przedstawienie prób reformy wyższego szkolnictwa, przedsiębranych przez Zamojskiego na gruncie państwowym w latach 1573—1578. Rzecz swą poprzedza autor krótkim rysem stanu Akademii krakowskiej w dobie humanizmu i bezskutecznych prób naprawy. Następnie podkreśla przypuszczenie prof. Sobieskiego co do udziału Zamojskiego w układaniu pactów konwentów dla Walezego, a przedewszystkiem artykułu o odnowieniu Akademii przez sprowadzenie zagranicznych uczonych. Zamojski bowiem sprawą tą zajmuje się bardzo gorliwie, bawiąc z posłami w Paryżu, gdzie stara się pozyskać znanego prawnika Baldwina. Ucieczka Henryka i związane z nią przypadki przerwały nić snutych planów. Dopiero wstąpienie na tron Batorego umożliwiło ponowienie starań. Za namową podkanclerzego wysyła król Stefan sekretarza swego do Włoch, aby sprowadzić tamtejszych luminarzy nauki na profesorów do projektowanego »novum regium gymnasium« na wzór Kameraceńskiego Kollegium w Paryżu. Inicyatorem, według autora, zgodnie zresztą z wywodami dawniejszych historyków, był Zamojski, który osobiście usilnych dokłada starań, aby projekt ten do skutku przywieść. Wysłannik polski zwraca się z propozycyą królewską do szesnastu uczonych, których autor wylicza na podstawie korespondencyi Zamojskiego, listu Reszki i annałów Radymińskiego. Projekt więc był wspaniały, lecz w swym ogromie nosił zarody niewykonalności. Albowiem prawie wszyscy, którym proponowano katedry w nowem Collegium, odmówili udziału. Jednak to nie najważniejszy powód zniweczenia pięknych nadziei. Niektó-

rzy z pytanych warunkowo tylko propozycyę odrzucili, zresztą znalazłyby się inne siły dobre, choć nie pierwszorzędne, ale unicestwienie projektu powodowane zostało przez przemożnego znaczeniem w Rzymie i w kraju — Hozyusza, który obawiał się w nowej szkole przewagi wpływów niebezpiecznych dla Kościoła. I tak nie doczekał się ten pomysł genialny realizacyi, bo Batory musiał ustąpić naleganiom Kuryi i Hozyusza, których dla względów politycznych potrzebował, a i sam zresztą do reakcyi katolickiej się skłaniał. Wola zaś królewska decydującą była dla Zamojskiego, jednak nie wyrzeka się tych planów, by je później w formie Akademii Zamojskiej, choć w innym zakresie, urzeczywistnić.

Jeżeli mowa o Batorym, podniósłbym wątpliwość, czy autor nie potraktował zbyt po macoszemu jego roli w tej próbie reformy wyższego szkolnictwa. Zbyt bowiem biernie wygląda stanowisko króla. A przecież wiemy, jak mocno był on przejęty duchem humanizmu, że »w Siedmiogrodzie jeszcze będąc, nie tylko kilku uczonych do siebie powołał, lecz tak dalece miłował się w naukach, iż nie zapominał o nich nawet wśród oręża« powiada Heidenstein. Twierdzenie stanowcze historyka co do inicyatywy wyłącznej Zamojskiego można złagodzić stosunkiem zażyłym, jaki go łączył z kanclerzem, zestawienie zaś całej działalności humanistycznej wielkiego króla pozwala przypuścić bardziej czynną rolę jego w tworzeniu tego projektu. Przypuścić należy zatem wspólną inicyatywę obu mężów, bo jeźli Zamojski poprzednio takimi planami się zajmował, to i Batory przyzywał do Siedmiogrodu obcych uczonych i nimi się otaczał, starając się, by jak najszerszy wpływ wywierali na otoczenie.

Poza tą uwagą, poza zbyt słabem podkreśleniem tła ogólno-europejskiego, nic rozprawie zarzucić niepodobna. Wykonana znakomicie w szczegółach, skonstruowana nienagannie, wykazuje niepospolitą znajomość epoki i przynosi cenny niezmiernie przyczynek dla dziejów polskiego humanizmu, a przedewszystkiem rzuca snop światła na najznakomitszą postać złotego wieku, jaką był Jan Zamojski. Ułatwi zrozumienie indywidualności tak potężnej, że dotąd nikt nie odważył się bliżej jej zbadać. W dalszych częściach będzie musiał autor baczną zwrócić uwagę na wszechstronność geniuszu wielkiego hetmana, a w pierwszej linii na stronę jego polityczną, która jakkolwiek z podłoża duchowego wyrasta, w równym co najmniej stopniu wzajemnie nań oddziaływa.

Na zakończenie małe sprostowanie. Autor popełnia anachronizm mówiąc na str. 268, że na synodzie 1561 r. wyznaczono do komisyi dla reformy Akademii między innymi Jakóba Górskiego »K a n o n i k a p ł o c k i e g o i p r o f e s o r a p r a w a k a n o n i c z n e g o«. Odnosić się to może do r. 1577, kiedy komisya w tym samym składzie ponownie została obrana. Górski bowiem dopiero 1571 r. został lektorem »novorum iurium«, a w tym samym mniej więcej czasie uzyskał za protekcyą Myszkowskiego, który w r. 1568 przeniósł się do Płocka, kanonię przy tamtejszej kapitule. (Morawski — Jakóba Górskiego życie i pisma. Rozp. Wydz. filolog. XVII, 267—8).

Lwów. *Kazimierz Tyszkowski.*

Messence de Lagarde hr. Pogrzeb Kościuszki w grobach królów polskich w Krakowie. Poemat. Wydanie ku uczczeniu stuletniej (!) rocznicy zgonu Kościuszki w polskim wierszu przez ks. Zdzisława Zakrzewskiego. [Także tytuł francuski; tytuł na okładce odmienny]. Poznań, skład główny w księgarni św. Wojciecha, czcionkami druk. św. Wojciecha, 1917, 8-vo, str. 31+1 nlb., z ryciną.

Miłą pamiątką rocznicy Kościuszkowskiej jest książeczka, wymieniona w tytule: wydawca ks. proboszcz Zdzisław Zakrzewski przedrukował w niej poemacik hr. Messence Lagarda: Les obsèques de Kosciuszko aux tombeaux des rois de Pologne à Cracovie, wydany po raz pierwszy w Monachium w r. 1819, rzecz zapomnianą dzisiaj niemal zupełnie, zasługującą jednak na przypomnienie ze względu na szczere wyrazy hołdu, złożone Kościuszce przez cudzoziemca. Poemacik Lagarda ważny nadto w literaturze pięknej o Kościuszce z tego powodu, że pierwszy wprowadza dwa motywy literackie, później podejmowane w naszej poezyi, t. j. powitanie Kościuszki w grobowcach wawelskich przez królów polskich i spotkanie Kościuszki z żołnierzami polskimi w Clugny. Ostatni motyw znany z utworów dramatycznych K. Majeranowskiego i Holteia. Obok tekstu francuskiego podał wydawca własny wierszowy przekład polski, starając się w nim oddać jak najwierniej myśli francuskiego autora. Ponadto poprzedził wydanie krótką przedmową o samym autorze, z powodu jednak braku odpowiednich książek nie mógł o nim wiele powiedzieć.

Uzupełniając wiadomości, podane przez wydawcę, dodaję, że Lagarde oprócz wiersza ku czci Kościuszki ogłosił jeszcze następujące rzeczy:

1. E l k a n M o j ż e s z. Hymne adressée à Sa Majesté l'Empereur Alexander I. par... traduite en vers français par le Chevalier de Messance membre de l'Academie de Naples en l'année 1811. Imprimé et gravé a l'imprimerie litographique chez Jos. Sidler a Munnich, 4-o, 3 ark. (po hebrejsku i po francusku, litografowane, K. Estreicher Bibliografia polska, I, 465).

2. Le troubadour français au tombeau de Poniatovsky. Polonaise heroique, dediée aux dames Polonaises. La musique par Lafond. 1817, folio (Estreicher l. l. VI, 441, u ks. Z. tylko wzmianka o tem na s. 6).

3. La Harpe du Barde. Chant Ossianique, dedié à la diète du Royaume de Pologne par le... Membre de l'Academie de Naples et de la Societé royale des beaux arts de Varsovie, 1818, 4-o, k. 6 nlb. (Estreicher, l. l. II, 544).

4. Voyage de Moscou à Vienne par Kiow, Odessa, Constantinople, Bucharest et Hermanstadt ou lettres adressées à Jules Griffith par... Membre de l'Académie de Varsovie, Cracovie et Naples, Chev. des plusieurs ordres, Citoyen polonais par Decret du Senat de la Republique de Cracovie etc. Paris, chez Treuttet et Würtz, 1824, 8-vo. (Estreicher, l. l. II, 544).

5. Fêtes et souvenirs du Congrès de Vienne, Paris, 1843, najważniejsze dzieło Lagarda, ogłoszone jeszcze potem p. t. Souvenirs du Congrès de Vienne 1814—1815, publié avec introduction et notes par le Comte Fleury, Paris, 1901, str. XV+461. W r. 1912 przełożono rzecz tę na język niemiecki: Gemälde des Wiener Kongresses 1814—15. Erinnerungen, Feste, Sittenschilderungen, Anekdoten — nach dem Französischen, mit Benützung von L. Eichlers Übersetzung neu herausgeben und eingeleittet von Dr. H. Śliwiński — Effenberger, Wien, Verlag Brüder Rosenbaum, Leipzig, 1912. Toż: mit einem Vorwort und zahlreichen Anmerkungen neu herausgegeben von Gustaw Gugitz, München, G. Müller, 1912, 2 tomy.

Szczegółową wiadomość o życiu Lagarda podał Czesław Jankowski: Tłómacz Zofijówki (Świat, Warszawa, 1913, II, nr. 32, s. 5—6), a po nim Tadeusz Mitawa. Wielbiciel Kościuszki (Hr. August de Lagarde Messence, 1783+1853). Nowa Reforma, 1917, nr. 482 i 484, do tych też artykułów odsyłam czytelników, pragnących się zapoznać bliżej z kolejami życia Lagarda.

Ponadto dodaję jeszcze następujące uzupełnienia: rycina, zdobiąca pierwsze wydanie poemaciku Lagarda, jest sztychem C. Pfeiffra, według portretu Grassiego, znajdującego się w zbiorach hr. Mieroszewskich w Krakowie (por M. Gumowski: Portrety Kościuszki. Lwów, 1917, s. 17 n.). Imię ukochanej Kościuszki, późniejszej księżnej Lubomirskiej, podaje wydawca fałszywie, nie była to Franciszka, lecz Ludwika, żona Józefa ks. Lubomirskiego.

Na s. 7 wspomina wydawca, że Lagarde wysłał poemacik swój na konkurs rozpisany przez Towarzystwo Przyjaciół nauk (ale nie Akademię Umiejętności, jak mylnie pisze ks. Z. na s. 7), nie otrzymał jednak nagrody. Uzupełniając uwagi ks. Z. dodaję, że laureatem konkursu został Marek Antoni Jullien, autor znanego życiorysu Kościuszki (por. A. Kraushar: Pierwsze pozgonne życiorysy Tadeusza Kościuszki. Kurjer Warszawski, 1917, nr. 284, s. 3 n.) Dodaję wkońcu, że poemacik Lagarda przetłumaczył na j. niemiecki w r. 1824 Franciszek Keller.

Lwów. *Wiktor Hahn.*

Słapa Aleksander. Fryderyk Skarbek jako powieściopisarz, napisał... Prace historyczno-literackie nr. 9. Kraków, 1918, 8-°, str. 81.

Po doskonałem studyum Wacława Borowego o Ignacym Chodźce znowu poważna praca, odnosząca się do dziejów romansu polskiego. Praca metodyczna, sumienna, przemyślana, a niezmiernie potrzebna. Powoli rozprasza się mgła, która okrywała podwaliny naszej powieści, coraz dokładniej poczynamy rozumieć związek jej z produkcyą zagraniczną, występują też jednak dzięki temu właśnie tem wyraziściej swoiste jej znamiona. Po metodę sięgnął autor do dwu dzieł, Dibeliusa (o romansie angielskim i Dickensie), korzystał też z architektoniki studyum Borowego. Tę jednolitość metody w „Pracach historyczno-literackich" na-

leży podkreślić i uznać za walną zaletę, ułatwi ona bowiem budowę szerszą.

Po rozdziale I-szym („Pierwsze występy literackie“) autor omawia w następnym tematy i genezę powieści Skarbka. Ze względu na tematy dzieli romanse Skarbkowskie na cztery grupy. Podział naturalny, zupełnie uzasadniony: kwestya małżeńska i miłość w małżeństwie, naśladowania typu Sternowskiego, powieści obyczajowe i historyczne. To nie grupy sztucznie stworzone, lecz zarówno obraz ewolucyi jak i świadomego kroczenia w pewnych kierunkach. Skarbek, choć talent drugorzędny, umiał się przerzucać z jednego typu do drugiego — inaczej jak wielu najwybitniejszych romansopisarzy zagranicznych, a podobnie, jak tylu po nim znakomitych autorów polskich aż do Sienkiewicza i współczesnych nam, jeszcze tworzących Mówi to o odmiennym typie umysłowości polskiej, o potrzebie szukania rozmaitości nie tylko w zakresie tematów, ale też ujęcia ich i nawet nastroju. Mówi to jednakowoż równocześnie, w wielu wypadkach, o mniej silnej indywidualności. Bo autorowie nasi nie wytwarzają nowych typów (b e z w z g l ę d n i e nowych nie stwarza żaden autor), lecz piszą pod suggestyą działających na nich wpływów literackich — dopóki... dopóki nie staną silnie na gruncie rodzimym, jak Skarbek w swej powieści obyczajowej, wówczas bowiem wpływ typu schodzi na plan drugi, trzeci, zaciera się nawet, a swoista treść poczyna sobie szukać swoistych sposobów uzewnętrzniania się. I tak też było u Skarbka.

Przedstawienie związku produkcyi powieściowej autora „Pana Starosty“ z obcą uległo w pracy Słapy rozbiciu pomiędzy poszczególne rozdziały, a w części przeniosło się nawet do Przypisów. Jest to konieczne następstwo architektoniki studyum, ale przejrzystość obrazu nieco zaciera. Dzięki temu czytelnik, pragnący się dowiedzieć o tem, co zawdzięczał Skarbek Scottowi, kiedy przebiega uwagi na stronie 17-tej, 22-giej, i kiedy, posłuszny odsyłaczowi, sięga do przypisów (s. 75), doznaje zawodu. To są ogólne wskazania, uwydatnienie pewnych motywów, nie owoce studyum porównawczego, wszechstronnego. Ale na stronie 40-tej w rozdziale, traktującym o szczegółach kompozycyjnych, widzi, że autor na tych ogólnych wskazaniach nie poprzestał, że sięga głębiej. Zawód więc nagrodzony, choć w odniesieniu do kwestyi związku romansu Skarbkowskiego ze Skottowskim nie całkowicie. O ile chodzi o „Pana Starostę“, o romans obyczajowy, konieczna jest szczegółowa analiza porównawcza, boć to, że tu i tam spotkamy się z „drobiazgowością opisów“, z beztendecyjnością, to mało. A nawet i to, co autor mówi o zależności powieści h i s t o r y c z n e j Skarbka od Waltera Scotta nie wystarcza. Nie dlatego, by uwagi jego nie były trafne — można się na nie pisać całkowicie — lecz z tego powodu, że ograniczają się do „kilku szczegółów“, kiedy bodaj w „Przypisach“ należało nie poskąpić zestawień dokładnych, wzkazać nie tylko motywy, ale i romanse Skottowskie, w których te motywy szczególnie wyraziście się zaznaczają, wskazać różnice w użyciu i rozprowadzeniu motywów. Zrąb jednakowoż już jest, a badania szczegółowe wycieniują to, co autor nakreślił w konturach. (Łączy się z tem zagadnienie p o-

średniego działania wpływów: „szczęśliwy zwrot“ jest i w „Janie z Tęczyna“ i w „Pojacie“, „przygotowanie czytelnika na coś, co się ma zdarzyć“ — również, przebrany bohater występuje w „Pojacie“, ocalenie ukochanej w „Janie Tęczyna“ i t. d.).

Że wpływ Marmontelowski był raczej pośredni, na to zgoda.

Najciekawsze i najcenniejsze są uwagi odnoszące się do oddziaływania na powieść naszą (nietylko Skarbkowską) Sterna. Tu istotnie ujął autor rzecz znakomicie, a ustępu w Przypisach (str. 71—73), odnoszącego się do tego zagadnienia, można mu pogratulować. W krótkim szkicu utrafił w sedno, tak że przyszły badacz wpływów Sternowskich w Polsce będzie musiał z uwagami autora liczyć się bardzo poważnie. (Studyum potrzebne, ze szczególnem zwróceniem uwagi, obok zagadnień zasadniczych, na „plastykę ruchów i gestów“, u Sterna mistrzowską).

I to cenne, co mówi Słapa o postaciach w powieści Skarbka, o tradycyi literackiej tych postaci, o galeryi typów. I znów stwierdzenie faktu, po tylekroć stwierdzanego w odniesieniu do rozmaitych autorów (świeżo prof. Chrzanowski w studyum o Fredrze), że postaci drugoplanowe są najczęściej realniejsze niż „bohaterowie“, że więcej w nich plastyki. Tak — wiadomo — i u Scotta. Skarbek był obserwatorem i brał postaci te wprost z życia, to pewne, ale i tu tradycya literacka, właśnie przez Scotta w powieści utrwalona, nie pozostała niezawodnie bez wpływu. W romansach Skottowskich czytelnik doznaje wprost rozkoszy, ilekroć występują figury uboczne, zachwyca się zdolnością pochwytywania drobnych rysów, doznaje ogromnego zadowolenia estetycznego. Poprzednicy Skarbka w tem nie celowali z wyjątkiem ks. Wirtemberskiej, która w kweście na naukę poszła do Sterna, ale portrety szkicowe ciotki Malwiny, Florynki, majora Lisowskiego, nakreśliła niezależnie od metody Sternowskiej.

Uwaga — słuszna, że „służący (w romansach Skarbka) najczęściej kroczą utartym śladem Sancho-Pansy i Patridgea“, nasuwa nowy problem dopraszający się rozwiązania. Ileż mamy w produkcyi literackiej polskiej, w komedyi i powieści, potomków zwłaszcza Sancho-Pansy. Typ ten ulegał najrozmaitszym oscylacyom, załamaniom, a uzewnętrzniał się szczególnie w stosunku służącego do pana. Nieśmiertelnej sławy rycerz smutnego oblicza nie okazał się ani w części tak płodnym jak jego wierny sługa. Dodajmy, że działanie typu było najczęściej pośrednie, jak i typu wszelkiego rodzaju Fieldingowsko-Smolletowskich pedantów, w których — rzecz dziwna — Skarbek się nie rozmiłował. Może dlatego, że w Polsce było ich w życiu w owych czasach niewielu.

Bardzo dobry jest rozdział zatytułowany: „Szczegóły kompozycyjne“ (sposób prowadzenia akcyi — o czem wzmianka już powyżej, opracowywanie scen, dyalog, tło, a zwłaszcza uwagi o efektach świetlnych i obrazach przyrody, tudzież o komiźmie i humorze). Nie mogę się tylko zgodzić na to, co na czele rozdziału. Pomysł twórczy, mniejsza czy romansu czy dramatu czy eposu, nie rodzi się w ten sposób, jak to autor nakreślił: wybranie pewnych motywów kompozycyjnych, stwo-

rzenie w wyobraźni pewnych postaci, a potem obmyślenie akcyi. Możliwe to w dziełach nawskróś tendencyjnych, w genezie psychologicznej dzieł innych nikt kolejnego schematu poszczególnych czynników ustalić nie potrafi — nierzadko i sam autor.

Kończą pracę dwa rozdziały „Człowiek i pisarz“ i „Sądy współczesnych i potomnych“. Ani słowa sprzeciwu. Znaczenie Skarbka jako powieściopisarza uchwycone doskonale, główna jego zasługa (wystąpienie do walki z kosmopolitycznym sentymentalizmem w imię rodzimego realizmu) uwydatniona należycie.

Słowem studyum — godzi się powtórzyć raz jeszcze — istotnie cenne, przynoszące wiele nowego, oświetlające postać Skarbka jako powieściopisarza na szerokiem tle porównawczem, w sądach ostrożne, a w odniesieniu do wielu zagadnień wyczerpujące.

Lwów. *Konstanty Wojciechowski.*

Wierzbowski: Teodor *Z badań nad Mickiewiczem i utworami jego.* (Z zapomogi Kasy pomocy dla osób pracujących naukowo im. dr. J. Mianowskiego). Warszawa, drukarnia Jana Cotty, 1916, 8-vo, str. IV + 157.

Książka p. W. łączy (lecz nie zespala) ze sobą dwie różne wartości... Obok materyałów historyczno-literackich, w związku z biografią Mickiewicza, po części już dawniej opublikowanych, — szkice literackie, jako wyraz roztrząsań naukowych i umiejętności autora; umiejętności korzystania ze źródeł, które sam gwoli bliższego poznania życia i twórczości poety troskliwie po różnych archiwach wyszukiwał. Przyświeca mu cel, by jego badania mogły posłużyć za „punkt wyjścia i wskazówkę do dalszych poszukiwań i roztrząsań“...

Żałować jednak należy, że tej książki nie wydał autor o jakie kilka lat wcześniej. Dziś już anachronizmem jest jego artykuł (III) p. t. *Mickiewicz w Wilnie i Kownie,* wydany jeszcze w r. 1888 *w Bibliotece Warszawskiej* (t. II), w którym niema ani słowa wzmianki, nawet w przypiskach, o *Archiwum Filomatów,* o postępie badań naukowych w tym kierunku. I kiedy to? Po pracach Pietraszkiewiczównej, prof. Kallenbacha i i, — gdy prof. Tretiak czyni nadzwyczajną rewizyę swego dzieła i wydaje przecież nie poprawione, lecz nowe dzieło! To też mało powiedzieć, że „szczegóły (w książce p. W.) co do założycieli (Tow. Filomatów)“, ich liczby i nazwiska są mylne, gdyż autor nie znał *Archiwum Filomatów* [1]), — należy się zapytać, dlaczego autor nie zna, czy nie chce znać przynajmniej *Korespondencyi Filomatów?* A pewne, interesujące szczegóły tego szkicu, n. p. odnośnie do „eksplikacyi“ Mickiewicza w sprawie jego spóźnienia się do obowiązków

[1]) Dr. J. Lewicki: *Z tajemnic filomackich,* Kraków, 1917, str. 47.

służbowych w Kownie, w której jest mowa o „władzy policyjnej“, proszą się same o zestawienie z *Korespondencyą...* [1]) Podobnie ma się rzecz z innymi szczegółami, które uzyskałyby na tle Archiwum inne oświetlenie, że wspomnę tylko branie na seryo odpowiedzi Adama Mickiewicza w „Punktach zapytań“ i w „Pytaniu — — w śledztwiennej komisyi“, gdy p. W. mówi o „jednostajności i monotonności zgromadzeń filomatów“ (str. 32), lub o „skrusze Mickiewicza, że „w całą tę historyę (!) niepotrzebnie się wplątał“ (str. 49). Tymczasem może być mowa chyba o ukrytej ironii i przytomności umysłu przyszłego twórcy *Konrada Wallenroda* (str. 61), który do swoich „*szczerych* wyznań“ dodaje, iż nie „przestanie żałować, iż bez potrzeby“ ...wdał się... do „biesiad“ Towarzystwa filaretów...

W r. IV książki jest przedruk *Pieśni Filaretów* z „nieznanego dotychczas rękopiśmiennego tekstu“ (archiwum ministeryum oświaty w Petersburgu), który Nowosilcow załączył jako dodatek do swego raportu o śledztwie nad stowarzyszeniami studenckiemi. Tekst, zbliżony co do porządku strof do redakcyi *Pieśni* w wyd. paryskiem dzieł poety z r. 1844, — „przepisany jest z manuskryptu starszego, znalezionego przez komisyę śledczą w papierach filareta Stanisława Kozakiewicza“... Mimo to, jak zauważył prof. Tretiak [2]), wydawca i tu „ze stałością godną lepszej sprawy“ zachował w tym tekście i w tem wydaniu ten sam rażący błąd, który zatrzymał i w pierwszym przedruku pieśni w *Tygodniku Ill.* (r. 1910, nr. 8, z d. 24 lutego): «Cyrkl[e], wagi i miary (accus.) użyj do martwych brył,» zamiast: „Cyrkl[a], wagi i miary użyj“ i t. d. Pozatem przydałoby się p. W. wielce, gdyby był zaglądnął do *Korespondencyi Fil.* i zestawił pierwszą wiadomość tamże o *Pieśni Filaretów* [3]) z „przedzierzgnieniem się“ Mickiewicza w Poraja [4]) i wogóle z jego wewnętrzną przemianą, jako twórcy *Ody do młodości...* [5]) Nie byłby też tłumaczył sobie liter A. M. P. (wielkie P), którémi podcyfrowany jest odpis tekstu — słowami: „Adam Mickiewicz pisał“, — lecz Adam Mickiewicz Poraj, jak poeta podpisuje się wówczas [6]) (przeważnie A. P ..).

Nie brak jednak ciekawych szczegółów w zbiorze tych szkiców, n. p. o planie wydawania miesięcznika *Iris* (VI), na podstawie odnośnych dokumentów tej sprawy w moskiewskich archiwach komitetu cenzury i kancelaryi generałgubernatorstwa, tudzież w archiwum ministeryum oświaty. O staraniach poety o paszport w celu wyjazdu z Rosyi dowie się czytelnik w r. XII *(Przed wyjazdem za granicę)* — i o wy-

[1]) Kor. Fil. II, str. 310: „Posłałem mocne objaśnienie“...

[2]) J. Tretiak: *Ad. Mickiewicz* w świetle nowych źródeł 1815—21, Kraków, A. U., 1917, str. 302/3 — Uzupełnienia.

[3]) *Korespondencya Filomatów*, T. III, str. 130, styczeń 1821.

[4]) Tamże, III, str 72, 9/XII, 1820.

[5]) Tamże — i u prof. Tretiaka.

[6]) Dodatek do uwagi prof. Kallenbacha na ten temat między innemi w *Pamiętniku Literackim* (Adam Poraj — w rozprawie).

bitnej życzliwości ks. Golicyna, o XII-tej klasy (rangi) Mickiewiczu i IX-tej klasy Malewskim, jako też, że twórca *Wallenroda* „zawsze okazywał się zdolnym i zasługującym na wyższą rangę", jak kwalifikuje go świadectwo służbowe... ks. Golicyna (obecnie w archiwum ministeryum spraw zagranicznych w Moskwie).

IX-tej klasy Malewski, druh. przyjaciel, Filomata, — a później szwagier Mickiewicza (po siostrze żony poety) — pozostał w Rosyi... Po latach wielu, w r. 1857, — Mickiewicz już w grobie, Malewski, wówczas jest... tajnym radcą w II wydziale Własnej Jego Cesarskiej Mości Kancelaryi... Malewski! lecz serce filomackie i przyjaźń stara pozostały. Czy to jego kwalifikacya zawarta jest w memoryale do ces. Aleksandra II. o prawo własności literackiej, przysługujące sierotom po zmarłym poecie? I ten podział utworów Mickiewicza na te, które należą do „pierwszego rzec można, moralnie zdrowego okresu Mickiewiczowskiego talentu» przed opuszczeniem „ojczyzny" — i na te, których „szlachetne popędy zamroczone są mistycznemi marzeniami"? — Autor odczuł w nim rękę Malewskiego (r. IX *Z historyi utworów poety*). Ten szkic łącznie z *Nieznaną krytyką Grażyny* i *Konrada Wallenroda* (r. X) Teodora Wołowskiego, zręcznie zredagowaną i przedłożoną ministrowi oświaty z ramienia cenzury, stanowi przyczynek do wydań poezyi Mickiewicza pod zaborem rosyjskim po r. 1857.

Pozostają dwa najciekawsze szkice: *O rodzinie Majewskich* (matki poety) (II) i „zupełnie przerobiony" (VIII): *A imię jego czterdzieści i cztery*. Pierwszy z nich nawiązuje do znanej z tradycyi wersyi o „żydowskiem pochodzeniu" matki Mickiewicza, Barbary Majewskiej, „de domo Majewska" [1])! — a oparty jest na błędnem założeniu i błędnej interpretacyi źródła. Bo przedewszystkiem tylko „wydaje się bardzo blizkiem prawdy, że Barbara Majewska była z potomstwa *tego właśnie* Jerzego Majewskiego" [2]), którego „diploma nobilitacyi" autor rozbiera, — powtóre rozbiór jest sam w sobie mylny i pełen przeoczeń, skoro po bliższem rozpatrzeniu okaże się, że to właściwie nie nobilitacya neofity, jak chce p. W., lecz raczej uznanie i zatwierdzenie przywileju i praw do szlachectwa i herbu, których temuż Majewskiemu, zdaje się jako dyssydentowi lub dyzunicie, lub ożenionemu z innowierką, — przeczono. Wynika to dowodnie ze słów samego dyplomu królewskiego, ogłaszających *„urodzonego"* Józefa Jerzego Majewskiego „z potomstwem jego obojej płci za *prawdziwego i niewątpliwego* szlachcica Korony P. i W. Ks. Litewskiego" — z przyznaniem herbu „onemu i potomstwu jego", takiego, jaki „w oryginale (nie dochował się) jest odmalowany, *którego przodkowie jego i on sam używał"*, — a „którego to herbu, jako zaszczytu szlachectwa swojego we wszystkich sprawowaniach i odprawianiach, w czasie pokoju i wojny,

---

[1]) Por. St. Pigoń: *Sprawa o matkę Mickiewicza*, Rok polski, I, 8 października 1916, str. 10. Także w *Archiwum Filomatów* ciekawa wzmianka o J. P. Majewskim, wuju poety, t. II, str. 146.

[2]) Tamże.

na *tarczach, chorągwiach, malowaniach*, domach, proporcach, *grobach*, pierścieniach i wszelkiej ruchomości domowej tak, jak *inna* szlachta Korony P. i W. Ks. L. *używa i zaszczyca* się — — *używać i zaszczycać się wiecznymi czasy pozwalamy* jemu i jego *potomstwu* obojej płci" i t. d. Wreszcie w tym samym tonie zakończenie: aby ur. Józefa Jerz. Majewskiego „niewątpliwie" mieć, *uznawać* i szanować za „*prawdziwego*" szlachcica, pod rygorem praw i kar przeciwko tym wszystkim „urągającym się i zelżywości czyniącym".

Neofitą zatem ur. Józef Jerzy Majewski nie był, skoro mowa o przodkach tego samego herbu używających. Jeźli zaś doznawał pewnych urągań i „zelżywości", jeźli przeczono mu praw do herbu i szlachectwa, które uwidocznione mimo to były na tarczach, chorągwiach, malowaniach, grobach etc., t. zn., że „urodzony Józef Jerzy Majewski, intendent na komorze Potockiej w Skarbie Litewskim, był zamożnym szlachcicem" — a „zelżywości" różne mógł znosić chociażby z tego względu, że akt królewski powołuje się na konstytucyę „sejmu ekstraordynaryjnego 1767 zaczętego, a w roku 1768 pod *konfederacyą* zakończonego", więc tylko pod konfederacyą Radomską! Tem samem odpada przypuszczenie p. W. o specyalnej konstytucyi, obowiązującej w W. Ks. Litewskiem.

Gdy zaś weźmiemy pod uwagę, że w konfederacyi Radomskiej *articulus separatus primus* konstytucyi o prawach innowierców, (który na sejmie 1775 za zgodą Stakelberga uległ modyfikacyi) znosił konstytucye przeciw innowiercom z lat 1713, 1717, 1736, 1764, 1766, lecz do roku 1775 był „obchodzony" [1]) przez ogół katolicki, i że dopiero po roku 1775 wolność małżeństw mieszanych, przypuszczenia dyssydentów i dyzunitów do urzędów Rzeczypospolitej i t. p. staje się większą, — to wówczas i sprawa ur. Józefa Jerzego Majewskiego wydać się może jaśniejszą. Tem bardziej, że większość podpisanych na dyplomie tym członkow ówczesnej, tj. z r. 1783 — Rady Nieustającej, to zdecydowani zwolennicy Rosyi i polityki rosyjskiej, ludzie, których król „forytował do Rady Nieustającej i innych magistratur"... [2]) Oni też popierają „zaleconą" urodzonego Józ. Jerz. Majewskiego osobę, a pierwszy podpisany jest Michał ks. Poniatowski, biskup płocki, trzeci Józef Kossakowski, biskup inflancki itd. Pomijając dalsze szczegóły tegoż szkicu p. W. — uznać musimy, że gdyby nawet Józef Jerzy Majewski był przodkiem Barbary Majewskiej, co zupełnie nie stwierdzone, — nic nie przemawia za uznaniem go za żyda, „dzierżawcę cła" w Połocku, a wszystko przeciwko takiej hipotezie...

Wywody autora na temat Widzenia ks. Piotra, o kwestyi Mickiewiczowskiego męża „czterdzieści i cztery" (VIII), o tyle są ważne, że opierają się w części na szkicu *O rodzinie Majewskich*, („z matki

---

[1]) Józef Szujski: *Dzieje Polski*, t. IV, str. 476.

[2]) Nazwiska ich właśnie wymienia Józef Szujski w tymże tomie IV, str. 648. Podpisany między innymi Kajetan Sołtyk był wówczas umysłowo chory, por. Szujski, IV, 633.

obcej“), dość zresztą niekonsekwentnie, skoro jest mowa także o „litewskim partykularyzmie“ (!) Mickiewicza i znów o Majewskiej jako „noszącej nazwisko polskie, a nie litewskie“ (!) — wreszcie dlatego, że hipotezę p. W. *mutatis mutandis* rozwija szczegółowo i obszerniej Tad. Sinko w niedawno ogłoszonej pracy [1]), a której ostateczny wyraz tu i tam streszcza się w słowach: *więc to Konrad, czyli Mickiewicz sam tym mężem 44*... Pomijając kombinacye dodatkowe p. W. w rodzaju tych, że „świadectwo o szlacheckiem pochodzeniu (Mickiewicza) wydane 2 października roku 1815 miało numer 445, a dyplom uniwersytecki z 26 października roku 1825 — numer 4244“, więc liczba 44 mogła utkwić w umyśle poety i w danym momencie wyłonić się jako „zupełnie świadomy (raczej nieświadomy) refleks“, — musimy zauważyć, że i to zasadnicze twierdzenie p. W. o Mickiewiczu jako „mężu 44“ nie da się utrzymać, z wielu względów. — Przedewszystkiem dlatego, że Konrad sam o sobie mówi i sam siebie nazywa nie mężem „czterdzieści i cztery“, lecz *Milionem:* „Nazywam się *Milion,* gdyż za miliony kocham i cierpię katusze“ — a ofiarę swą czyni przez to równoznaczną z ofiarą Narodu, cierpiącego na „tronie pokuty“, — dopóki Bóg nie raczy „przyśpieszyć“ przyjścia męża przeznaczenia, wybawcy narodu... Powtóre Mąż ten zapowiedziany jest przez *Księgi pielgrzymstwa* i artykuły w *Pielgrzymie* — wyraźnie jako „*przyszły* wielki człowiek“ — — — „*naturalnie z mieczem w ręku*“, jako polski Napoleon i chociaż do żadnego z „dawnych“ niepodobny, to zawsze „*nasz przyszły wielki człowiek Wojownik*“ [2]). Czy za takiego mógł się po r. 1831 uważać twórca *Dziadów* cz. III? Czy raczej, że wierzył on w zjawienie się takiego polskiego człowieka-Wojownika“, wogóle człowieka przeznaczenia, „przyszłego wielkiego człowieka...“ Konradowi też, jako samemu Mickiewiczowi, przetworzonemu z Gustawa, przeciwstawiony jest Ks. Piotr, który może widzieć w Konradzie wielkiego człowieka teraźniejszości, biorącego na się brzemię ofiary i przygotowania narodu ku wejściu z dróg Pielgrzymstwa ku ziemi obiecanej, lecz każe mu szukać „męża, co więcej, niźli (inni), umie“, a więc zapewne męża przyszłości?

Nowy Sącz. *St. Kotowicz.*

Jan Majorkiewicz. 1820—1847. W siedmdziesiątą rocznicę śmierci. Warszawa, 1917, str. 31, z portretem.

Jak przykry wyrzut sumienia przemawia ta drobna broszurka, wydana przez bratanka pisarza, Władysława Majorkiewicza, w hołdzie pośmiertnym dla zasług zmarłego, by »służyć za przypomnienie tym, któ-

---

[1]) T. Sinko: *Mickiewiczowe widzenie księdza Piotra.* Przegląd powsz. 1917, marzec, kwiecień i maj.

[2]) *O przyszłym wielkim człowieku, Pielgrzym Polski,* 22 czerwca 1833 r.

rzy w krynicy myśli czystej i natchnionej czerpać chcą niewysychające źródło natchnienia dla pracy twórczej nad odbudową kraju«; ogół rzeczywiście zapomniał o autorze »Literatury polskiej w rozwinięciu historycznem«, i dzisiaj nazwisko jego jest dla wielu dźwiękiem pustym, lecz iluż to zasłużonych dzieli z nim razem los podobny. Wydawca — po kilku serdecznych słowach wstępu — przedrukował charakterystykę Majorkiewicza z »Historyi literatury polskiej« Chmielowskiego, następnie wyjątek z »Cmentarza powązkowskiego« K. Wójcickiego, list Wilkońskiego do Kraszewskiego o Majorkiewiczu, drobną wzmiankę K. Bartoszewicza i mowę pogrzebową, wygłoszoną nad grobem przez ks. K. Wnorowskiego. Zbiór ten nie jest kompletny; można było — a nawet należało — uzupełnić enuncyacyami ciekawszemi i ważniejszemi. Oceną prac Majorkiewicza zajmowali się M. Gliszczyński (Rozmaitości naukowe i literackie. Warszawa, 1859, t. V); P. Gromadzki (Pisma urywkowe... Kijów, 1858, które właściwie zawierają zbiór prac rozmaitych młodych autorów, studyujących w Uniwersytecie Kijowskim; prof. M. Dubiecki przypuszcza, — jak o tem poinformował mnie rektor L. Syroczyński, — iż ocena literatury polskiej Majorkiewicza wyszła z pod pióra Leonarda Sowińskiego); A. Tyszyński (Rozbiory i krytyki. Petersburg, 1854, t. II), P. Chmielowski (Dzieje krytyki literackiej w Polsce. Warszawa, 1902, s. 235—7); wyjątki z tych rozpraw rzuciłyby więcej światła, niż puste mowy i artykuły dziennikarskie.

Z głosów współczesnych pragnę na tem miejscu przypomnieć ustęp z listu Żmichowskiej do Moraczewskiej (Warszawa, 30 marca 1847): »Mieliśmy tu smutny bardzo obchód — przed tygodniem albowiem umarł Majorkiewicz, którego pisma czytałaś gdzie może — pełno kolegów jego się zebrało i aż do samych Powązek nieśli trumnę. Jednak to z ich strony poczciwe było współczucie; cenili w nim niezmordowaną pracę, nieskażoną moralność, dobre chęci i lepsze jeszcze nadzieje. Prawdziwie można o nim powiedzieć, że się na śmierć zapisał — suchoty go zabiły...«. Jakżeż często ten refren ostatni powtarzać musimy!

Lwów. *Bronisław Gubrynowicz.*

Gąsiorowska Natalia: *Wolność druku w Królestwie kongresowem 1815—1830.* (Monografie w zakresie dziejów nowożytnych, t. XXIII). Warszawa, 1916, 8-vo, str. XI + 438 + 4 nl.

Książka zajmująca i pożyteczna, w pełnem obu tych słów znaczeniu, weźmie ją do ręki z korzyścią historyk polityczny, wiele w niej znajdzie szczegółów ciekawych historyk literatury. Najważniejszy materyał do niej dało archiwum kancelaryi generał-gubernatora warszawskiego, gdzie spoczywały akta tyczące się cenzury i papiery Nowosilcowa, który wspólnie z »ministrem zaciemnienia publicznego«, Stanisławem Grabowskim, i osławionym naczelnikiem urzędu cenzorskiego, Kalasantym Szaniawskim, wytoczyli nieubłaganą walkę wolnej prasie i pismiennictwu polskiemu; ich niecne intrygi i podłe zabiegi doprowadziły do niewoli

ducha, z której wyswobodziło go dopiero rozporządzenie rewolucyjnego rządu tymczasowego Królestwa, wydane w dniu 11 grudnia 1830 r. — niestety na czas krótki, gdyż po upadku powstania i konstytucya, a razem z nią artykuł zaręczający wolność druku, została cofnięta a cenzurę w całej rozciągłości przywrócono i obostrzono.

Jako pamiątka rządów pruskich pozostała w Księstwie Warszawskiem cenzura prewencyjna, jeden z artykułów władzy ministra spraw wewnętrznych i ministra policyi. Wprawdzie konstytucya z r. 1815 orzekła, iż wolność druku jest zaręczona a prawo przepisze środki jej nadużyć, lecz po rozmaitych zmianach i naradach, której władzy ma przypaść opieka nad pismami politycznemi i peryodycznemi, wykonywały cenzurę sekcya wydziału oświecenia i wyznań oraz wydział policyi. Sejm z r. 1818 petycyi w sprawie określenia przez prawo wolności druku definitywnie nie załatwił, i w ten sposób reakcya, czyhająca tylko na sposobną chwilę, mogła wyzyskać dla swych celów ten stan niejasny. Z inspiracyi Nowosilcowa polecił W. Książę Konstanty Zajączkowi, namiestnikowi Królestwa, zaprowadzić cenzurę rządową na pisma peryodyczne a następnie i na dzieła wszelkiego rodzaju; stało się to w r. 1819. W roku następnym wypracował Capo d'Istria, z nakazu Aleksandra, uwagi o urządzeniu cenzury, nad któremi miała się zastanowić osobna deputacya, wyznaczona na posiedzeniu Rady administracyjnej, złożona z radców Staszica, Ilnickiego i Wyczechowskiego; równocześnie Komisya wyznań przygotowywała swój projekt, — ale wszystkie te obrady nie wydały rezultatu, sejm w r. 1820 sprawą wolności ducha się nie zajął, jej rzecznik wymowny, Stanisław Potocki, stracił wpływ u dworu i musiał ustąpić miejsca St. Grabowskiemu. Był to tryumf Nowosilcowa, który teraz uzyskał wolną rękę do działania; Szaniawski staje na czele generalnej dyrekcyi wychowania publicznego, mającej czuwać nad wolnością druku, stwarza osobne biuro cenzury i rozpoczyna się systematyczne prześladowanie prasy polskiej i zagranicznej. I niema w kraju siły, któraby powstrzymała te orgie cenzuralne; wprawdzie sejm z r. 1825 i senat w formie ostrożnej żądały reformy stosunków, lecz spotkały się z odmową i admonicyą, iż wystąpiły z aktem stronnym, aktem oskarżenia przeciw rządowi, iż przyzwoitość nie została zachowana a izby przestąpiły socyalne prawo, rozwijając opozycyę jako system. Po tym incydencie z każdym rokiem okowy cenzuralne stawały się coraz cięższe, — aż kres temu położył, jak już wspomniałem, rok 1830. Tak w głównych zarysach przedstawia się treść książki.

Zasługą autorki jest przedewszystkiem to, iż przytoczeniem całego szeregu referatów, sprawozdań, okólników i projektów ustawy cenzuralnej uzupełniła należycie znany nam tylko ogólnikowo przebieg sprawy; należało wszakże w ugrupowaniu tego bogatego materyału uczynić pewien wybór, szczegóły ważniejsze wysunąć na czoło opowieści a drobniejsze podać w streszczeniu, i w ten sposób czytelnik nie gubiłby się w chaosie oraz nie nużyłaby go szara jednostajność.

Dla historyka literatury posiadają wartość największą ustępy, z których dowiedzieć się może wiele o losach czasopismiennictwa polskiego;

poczynając od »Gazety warszawskiej«, pozostającej w rękach ostrożnego Ant. Lesznowskiego, i »Gazety korespondenta warsz. i zagr.«, źródła intratnego dochodu dla rodziny Wyżewskich, aż do drobnych efemeryd, wydawanych przez Dmuszewskiego, Godebskiego, Malecką i innych, każdy prawie dziennik naraził się »najpodejrzliwszej zwierzchności« i wszedł w zatarg z cenzurą. Pierwsze scysye wywołali Br. hr. Kiciński i T. Morawski, wydawcy »Gazety codziennej, narodowej i obcej«, którym za artykuły o nadużyciach policyi w państwie konstytucyjnem zamknięto w r. 1819 drukarnię; również ich wydawnictwo p. t. »Orzeł biały«, wnoszące w atmosferę stęchlizny pewien powiew świeżej młodości, zdusił Nowosilcow, występując na Radzie administracyjnej z propozycyą, by oddać wszystkie dzienniki po prostu pod dozór policyi generalnej, zwłaszcza, że jej kierownik, Sumiński, był człowiekiem — zdaniem Nowosilcowa — dobrze myślącym, mądrym i ostrożnym. Następnie padły ofiarą cenzury »Dekada polska«, »Sybilla nadwiślańska«, a pozostałe pisma wprost musiały przybrać charakter nikły, bezbarwny i beztreściowy, kiedy doszło do tego, iż zabroniono drukować przekład byronowskiego epitafium dla psa, gdzie zwierzęciu nie odmawia się duszy... Niezwykle cenne są raporty K. Szaniawskiego i St. Grabowskiego, przytoczone w całości przez autorkę, w których z całym cynizmem występują przeciw każdej myśli wolnej i starają się jedynie o zdobycie łask w Petersburgu.

Z innych charakterystycznych epizodów przytoczę, iż w »Historyi Władysława IV, króla polskiego«, napisanej przez Kwiatkowskiego, przedmowę musiał autor zmienić w tym duchu, by harmonizowała treść jej ze stanem rzeczy współczesnym t. j. z roku 1823; z »Kursu literatury francuskiej« wykreślono cytaty i przykłady, któreby uważano za szkodliwe dla młodzieży, więc sławny monolog Hamleta o śmierci, bo mógł wywołać wątpliwości niebezpieczne co do życia przyszłego, dalej list Voltaire'a do jednej z monarchiń, gdzie brak względów uszanowania, jakie zwykły śmiertelnik winien koronowanej osobie, wreszcie pochwały prac Sismondiego, pani de Staël i Rousseau'a jako monarchistów... Zakazany został romans L. Clarke'a: *Olivia ou la Pologne*, bo w nim autor ma na celu wzbudzić w sposób subtelny nienawiść do Rosyi, gdy wśród dwu kochanków Polak jest doskonałością, Rosyanin zaś uosobieniem podłości. W czasopiśmie »Lech« (nr. 4 z r. 1823) »on a retranché de la critique d'un ancien roman allemand intitulé: »Soufrances du jeune Werther«, un extrait de l'auteur, dans lequel un individu préméditant un suicide s'efforce de justifier son dessein criminnel, et de lui donner, en quelque sorte, les apparences d'un transport religieux«... Oto szczegóły — a można je mnożyć bez liku — z książki o wolności druku w czasach względnie dobrych stosunków Królestwa polskiego z Rosyą, — i jakżeż wymownie one przemawiają na korzyść tej tężyzny, która mimo wszystko złamać się nie dała.

Z materyałów, przez p. Gąsiorowską wydobytych oraz sumiennie zestawionych i objaśnionych, będzie można teraz stworzyć pełniejszy obraz działalności St. Potockiego, K. Szaniawskiego i innych drobniejszych osobistości, które w dziejach kultury polskiej rolę wybitną ode-

grały. Może autorka podejmie się tego zadania wdzięcznego; po żmudne pracy przygotowawczej, którą ma już poza sobą, da jej to sposobność do swobodniejszego rozwinięcia lotu.

Lwów. *Bronisław Gubrynowicz.*

Marković Zdenka Dr.: Der Begriff des Dramas bei Wyspiański. Zagreb, 1915. 8-vo, str. 6 nl., 123[1]).

Wśród obszernej literatury krytycznej, poświęconej sztuce Wyspiańskiego, zajęła stanowisko prawdziwie wyjątkowe rzecz ogłoszona niedawno w języku niemieckim pióra utalentowanej Chorwatki, p. Zdenki Markowić. Wyposażona w niepospolity zmysł krytyczny, łącząc gruntowną znajomość przedmiotu z rozważnym, od egzaltacyi wolnym sądem, postawiła autorka zagadnienie w sposób naszej felietonowej, dyletanckiej krytyce zgoła obcy. Wyspiański interesuje ją z „czysto teoretycznego stanowiska“. Znaczy to tyle, że autorka nie zamierza wcale dzielić ze światem swych wzruszeń, zdumiewać bogactwem erudycyi, albo czarować błyskotliwą próżnią frazesu.

Interes czysto-teoretyczny w stosunku do dzieła sztuki oznacza maximum objektywizmu, możliwego w tym względzie do zdobycia, oznacza umiejętność ścisłego ujmowania zagadnień i metodyczny sposób ich traktowania.

Rozprawa panny Marković zasługuje na pilną uwagę, zarówno ze względu na wyniki, jak i na umiejętny sposób konstruowania zagadnień literackich.

Autorka stawia sobie pytanie, w czem tkwi dramatyczny żywioł poezyi Wyspiańskiego, jaką jest istota jego tragizmu? Wewnętrzna istota efektu tragicznego musi być zawsze ta sama, wobec czego należało wykazać na drodze analizy, czy artystyczne efekty Wyspiańskiego odpowiadają warunkom piękna tragicznego.

Trud, podjęty przez p. Markowić, może przekonać wszystkich zdecydowanych przeciwników metodyczności w krytyce literackiej, że skalpel gruntownej analizy bynajmniej nie zabija poezyi, z pod jej roztrząsań bowiem sztuka Wyspiańskiego wyszła prawdziwie zwycięsko; z poza chaotycznych na pozór mgławic zarysowały się zadziwiająco proste linie jego konstrukcyi artystycznej, otworzyły się szerokie widnokręgi i światy, rozesłane przed głęboko zadumanemi oczyma poety.

Rozprawa więc p. Marković przekonywa nas naocznie, że Wyspiańskiego znamionuje to samo głębokie, powagi pełne na świat spojrzenie, które zadziwia nas u wielkich tragików greckich i u Szekspira. Trzeba bowiem pamiętać, że nie wszystko, co rozrzewnia, co smutkiem uderza i wzrusza, jest już tem samem tragiczne. Aureolę tragicznego uroku nadaje bohaterom specyalny pokrój duszy i wyjątkowy stosunek

---

[1]) O rozprawie p. Marković pomieścił już Pamiętnik recenzyę p. S. Kotowicza w r. 1916 str. 167—171. Obecnie podajemy ocenę p. H. Życzyńskiego ujętą z innego punktu widzenia. (Przypisek Redakcyi).

do otoczenia. Czem jest tragizm w swej istocie, możemy to tylko czuć i doświadczać, w przybliżeniu zaś tylko niejakiem określają rzecz pojęcia, jak przeznaczenie, walka z losem, stosunek winy i kary. Wokół takich to punktów zgrupowała autorka materyał, usiłując przez możliwie wszechstronne wyświetlenie dojść do pełnej charakterystyki tragizmu Wyspiańskiego.

Punkt wyjścia stanowi dla niej studyum samego poety o Hamlecie. Wyspiański, przeciwstawiając się dekadenckiej koncepcyi Goethego, widzi w Hamlecie stopniowy, z pomocą myśli dokonywający się rozwój inteligencyi, która w ten sposób staje się dojrzałą do czynu, dorasta do wyżyn przeznaczenia.

Podobnie ma się rzecz z bohaterami Wyspiańskiego; znamionuje ich nadmierny, ponad przeciętną miarę wykraczający rozrost osobowości, co stanowi jeden z zasadniczych postulatów tragizmu. Właściwe zarody tragizmu, które w następstwie swem sprowadzają katastrofę, tkwią w głębi duszy bohaterów. Pierwiastkiem takim jest pewna wewnętrzna konieczność specyalnego sposobu działania i postępowania. Na tej drodze dochodzą do granicy, z której niema już żadnego wyjścia. Wprawdzie zewnętrznie istnieje dla nich do ostatniej chwili możliwość ratunku, chcąc z niej jednak korzystać, bohater tragiczny nie byłby sobą, musiałby sprzeniewierzyć się własnej indywidualności i zejść z drogi wytkniętej. Tymczasem bodźcem najsilniejszym działania dla bohaterów Wyspiańskiego jest chęć rozwiązania zagadki własnego życia. Każdy z nich nosi w piersi coś, co go niepokoi, — co u Greków doprowadzone do granic przywidzenia dało piękny symbol Erynii; również ich sytuacya życia, ich stosunek do otoczenia mieści w sobie coś udręczającego, coś, co powoli skłania ich do decyzyi, aby wyjść przeznaczeniu naprzeciw i za wszelką cenę znaleźć wyzwolenie.

P. Marković dokonywa skrupulatnej analizy poszczególnych kreacyi Wyspiańskiego, unaocznia ich konstrukcyę duchową i wykazuje, że tragizm ich opiera się zupełnie na podstawach psychologicznych. Jakim więc jest charakter i los Meleagra? Młodzieniec ten, jedyny syn Ojneusa i Altei, wychowywany był przez stryjów, którym wiele zawdzięczał, lecz przez to był pozbawiony samodzielności i traktowany ustawicznie jako niedojrzały. Nadchodzi wreszcie decydujący moment życia, gdy on ma zrzucić jarzmo opieki i pokazać się samodzielnym. Na polowaniu zabija dzika kaledońskiego i lud uwalnia od zmory, wbrew woli matki ofiarowuje swe serce pięknej Atalancie i zabija stryjów. W ten sposób staje u szczytu sławy; samodzielności i szczęścia. Ale ten szczyt jest dlań równocześnie także kresem. Rozżalona matka przeklina go i rzuca w ogień głównię, od której wedle przepowiedni zależało życie syna. Meleagra rzecz ta przeraża i to nie ze względu na przepowiednię. Straszny jest dla niego sam czyn matki, który zabija w nim to, co stanowiło istotę człowieczeństwa. Za tym ciosem pierwszym idą dalsze. Opuszcza go Atalanta, która poświęciła się Dyanie i śmierci, by tylko przez sławę pozyskać miłość Meleagra, jaką się żadna nie mogła poszczycić kobieta. W ten sposob staje Meleager wobec pytania, co u Atalanty w grę

wchodziło: miłość czy zachcianka chimeryczna? Widzi się więc igraszką próżności kobiecej, czuje wokół grozę i opuszczenie, rozumie to jedno tylko, że dla niego wszystko skończone.

W analizie Achillesa wykazuje autorka pokrewieństwo z Hamletem. Achilles Wyspiańskiego to postać bardziej marzycielska, niż heroiczna, zagłębiona w sobie. Myśląc i stykając się z chytrym Odysseusem, jak Hamlet z Klaudyuszem, rozwija się i potężnieje duchem. Powoli kształtuje się w nim poczucie człowieczeństwa, rośnie świadomość i pogarda dla własnego otoczenia. Widzi bowiem, że są to ludzie nikczemni, mali, chciwi, szukając zaś jednostki równej sobie, duszy prawdziwie bratniej, spostrzega jedynie Hektora i to ku swemu nieszczęściu w obozie nieprzyjaciół. Achilles chciałby go mieć przyjacielem i wespół z nim utwierdzić na ziemi szlachetność. Przez taki nastrój ducha odbiega on od przeciętnych zapatrywań i pojęć, wyrasta nadmiernie ponad otoczenie i w ten sposób gotuje sobie upadek. Godząc się na prośbę Patroklusa, prowokuje swój los i z śmiercią przyjaciela musi walczyć wbrew marzeniom z Hektorem.

W analizie wewnętrznego tragizmu Achillesa szła p. Marković za wskazówkami Brzozowskiego. Rzecz w ten sposób oświetlona wykazuje różnicę pomiędzy Achillesem Homera a Wyspiańskiego, bohaterem eposu a tragedyi. Przy pozornej sprzeczności mamy w obu wypadkach do czynienia z jedną i tą samą rzeczą, z dwóch różnych punktów widzenia ujętą, co dowodzi, że istota tragedyi tkwi w pewnej konstrukcyi, w sposobie patrzenia na ludzi i życie.

Wedle interpretacyi p. Marković Wyspiański konstruuje dusze swych bohaterów w ten sposób, że przeprowadza w nich przeobrażenie. Z mroków i zaślepienia wydobywa się dusza na światło i dochodzi do świadomości, że dotychczasowe jej życie było błądzeniem. To przebudzenie duszy przejawia się w sposób dwojaki; jedni bohaterowie, ludzie czynu, jak Achilles, Odysseus, wiele w życiu zdziaławszy, budzą się do życia duchowego, inni zaś, jak Młoda, wiodąc życie bezczynne, budzą się do czynu i z ludzi codziennych przeobrażają się w bohaterów. Pierwszym zaś i drugim ukojenie przynosi śmierć.

Skreśliwszy ogólne kontury tragicznego efektu, autorka rozbiera zagadnienie, dotyczące stosunku winy i kary. Jej zdaniem upatruje Wyspiański winę człowieka w zbytniem wyniesieniu się ponad otoczenie i uzurpowaniu sobie praw, przysługujących kompentencyi boskiej. Winę taką popełnia Hamlet, gdy sądzi Klaudyusza, wobec czego jego czyn wymaga ekspiacyi; „Bogowie cię darzą oklaskiem, lecz okręt twój w fali — zatonie". Kara, w duchu ekspiacyi pojęta, posiada moc oczyszczającą, jedynym zaś uprawnionym sędzią, który karę wymierza, jest sumienie. Wedle autorki stosuje się do dramatów Wyspiańskiego pogląd Wilamowitza, który przyjmuje sprawiedliwość jako moc imanentną, jako równowagę kary i pokuty, pewnego rodzaju przyczynowy związek moralny, dzięki któremu ostaje się siła moralna, służąca życiu za podstawę.

Poza tem słusznie autorka podkreśla, iż Wyspiański komplikuje proces winy i kary przez ogniwa pośrednie. W studyum o Hamlecie

dziwi się poeta, że „iluż to Poloniuszów — Carambisów musi paść, nim Hamletowa dłoń sięże Klaudyusza“. Myśl taka, że z powodu jednostki ulegają zagładzie rzesze całe, istoty niewinne, znajduje silny wyraz w dramatach Wyspiańskiego (Klątwa, Joas, Wanda), w czem autorka widzi wpływ Biblii i ducha greckiego.

Bezpośrednio z zagadnieniem winy łączy autorka rolę i znaczenie śmierci w jego dramatach. Z tego punktu widzenia przedstawiają dla niej bohaterowie Wyspiańskiego trzy grupy. Grupę pierwszą tworzą Ojneus, Ksiądz, Samuel. Ci nie giną, gdyż popełniają winę tak wielką, że śmierć byłaby dla nich karą za lekką. W tym względzie oddala się Wyspiański od Szekspira, a zbliża do tragików greckich: karą najcięższą jest dlań kara Edypa.

Na innym jednak punkcie sprzeniewierza się Wyspiański duchowi greckiemu, gdy wielu swym bohaterom każe dobrowolnie skazywać się na śmierć. Starożytni nie czynili tego, bo i ukochanie życia było u nich silniejsze i samobójstwo uchodziło za rzecz tchórzliwą, męża niegodną. Bohaterowie Wyspiańskiego natomiast życia nie cenią, lecz nawet tęsknią za śmiercią, która kusi znękaną duszę nadzieją innych, lepszych światów. W tem ukochaniu śmierci zaznacza się już wybitnie duch średniowieczny.

Stanowisko wyjątkowe zajmuje Bolesław Śmiały — jedyny reprezentant grupy trzeciej. Wyspiański pojął go i wykonał w duchu iście Szekspirowskim; kocha on życie i sławę i ginie po życiu, pełnem zbrodni, tracąc to, z czem mu tak trudno rozstać się przychodzi.

* * *

Już dotychczasowe wywody autorki zdumiewają trafnością wielu ciekawych spostrzeżeń i budzą cały szereg refleksyi. Przedewszystkiem pozwolę sobie rozpatrzyć bliżej pogląd Wilamowitza i granice jego zastosowania do dramatu. Jest on o tyle słuszny, że każda tragedya przestrzega ostatecznie prawa równowagi winy i kary. Z drugiej jednak strony nosi on wybitnie spekulatywny charakter. Tymczasem należy pamiętać, że sztuka czysta, jako rzecz od filozofii różna, nie może głosić ściśle określonych prawd; można więc mówić o filozoficzności dzieła sztuki, lecz nie o jego filozofii. W życiu są pewne pierwiastki, usuwające się z pod analizy, niedostępne pojęciowym kategoryom poznania, które sztuka ujmuje w kształt symbolu i stawia je przed oczy. W ten sposób otwiera ona tylko pewną perspektywę, wybiegającą poza zmysłowo-spostrzegalną rzeczywistość, poza czem istoty rzeczy nie przesądza.

Wydaje się to paradoksem, jest jednak prawdą, że sztuka czysta odpowiada krytycyzmowi w filozofii. Poparcie takiej tezy możemy znaleźć w studyum Wyspiańskiego o Hamlecie, do którego jeszcze wrócimy. Ostatecznie i Wilamowitz niechętnie się chce pozbywać gruntu realnego pod nogami, gdy podkreśla immanentny charakter swego prawa równowagi.

Przyjmując jednak pogląd w sformułowaniu Wilamowitza, musielibyśmy wierzyć, że prawo takie panuje we wszechświecie i że zadaniem sztuki jest unaoczniać podobny, wyższy świata porządek. Zadania takiego nie zdoła spełnić żaden artysta, z czego wynika, że prawo to

może występować w dziele sztuki tylko jako prawda subjektywna, która w duszy bohatera, w jego przeżyciach i nastrojach posiada swój walor, swoje kryterya podmiotowe i suggestywną moc działania na umysły widzów. Gdyby było inaczej, tragedya byłaby czemś w rodzaju równania matematycznego lub kupieckiego bilansu z życia.

Poza tem mogą być przypadki, w których prawo równowagi zostaje formalnie dokonane, lecz rzeczy samej brak tej doniosłości etycznej, która znamionuje tragedyę. Dlatego prawo równowagi może mieć tu zastosowanie tylko w sensie moralnym, nigdy spekulatywnym. Wina, kreująca bohatera na ofiarę tragiczną, wykazuje specyalny charakter, co wyrażamy w pewnego rodzaju kłopotliwym, niezdecydowanym sądzie: winien i niewinien! Tak samo i kara nie jest tu prostym faktem odwetu, — ale niech się tak w braku innego określenia wyrażę — objawem szczególniejszej łaski Bożej. Kara odgrywa tu rolę kryteryum, które kładzie kres moralnemu przesileniu, jest tym oklaskiem Bożym, o jakim mówi Wyspiański. Taki właśnie charakter kary uwidacznia się doskonale w Judycie Hebbla. Judyta, zabiwszy Holofernesa, z utęsknieniem i niepokojem wyczekuje śmierci. Lęka się ona życia, dalszej egzystencyi z piętnem zbrodni na czole i tylko śmierć może być dla niej dowodem, że niebo przyjęło jej ofiarę; śmierć tylko może jej czyn uświęcić i ukoić szarpiące duszą sprzeczności.

Sprzeczność motywów jest główną osią tragizmu.

Co do mnie osobiście, byłbym skłonny uważać koncepcyę Wyspiańskiego za niedokładną w tym względzie. Podobnie i rozprawa p. Marković wykazuje braki z punktu widzenia kontrastowego charakteru uczuć tragicznych. Nie dość silne zaakcentowanie tej rzeczy pociągnęło za sobą także inne braki, jak pominięcie różnicy pomiędzy dramatem a tragedyą. Autorka rozpatruje więc Bolesława Śmiałego na tej samej płaszczyźnie, co Meleagra, jakkolwiek „Warszawianka“ o wybitnym, wzruszeniowym typie poucza, że Wyspiański lubiał w różne uderzać tony.

Główna wina za całą tę niedokładność spada na samego poetę. Dowodzi tego sposób, w jaki poeta interpretuje naczelną ideę Hamleta. W przekonaniu Wyspiańskiego Szekspir zamierzał wykazać, iż tylko krzywdy swoje mścić można. Teza to bądź co bądź oryginalna, ale najbardziej w świecie fałszywa; na podobny zaś pomysł interpretowania mógł wpaść tylko Wyspiański, Polak, zmagający się w walce z tradycyą, w którego otoczeniu kiełkowała idea Wallenrodów i moralne skrupuły Krasińskich.

Myśl taka gra w sztuce Szekspira rolę poważną, ale daleką od dominującej. Wyraża ona postulat natury negatywnej, zobowiązujący artystę do przestrzegania granic prawdy psychologicznej. Wymaga on więc, aby pobudki wyrozumowane, logiczne, były wsparte koniecznością psychologiczną. Warunek taki nie obowiązuje sędziego, który rzecz rozstrzyga teoretycznie na zasadzie kodeksu, zostawiając wykonanie katom. Zwykły człowiek, działając w ten sposób, stawiałby nam przed oczy najbardziej niepoetyczny obraz zbrodniarza z wyrafinowaną premedytacyą. Jest to więc postulat, dyktowany prostem poczuciem este-

tycznem, a przestrzega go nieświadomie każdy artysta prawdziwy, jak np. Hebbel, którego Judyta dopiero wówczas zabija Holofernesa, gdy on na niej samej dopuszcza się zniewagi.

Wyspiański byłby się ustrzegł swego błędu, gdyby zważał bardziej na kontrastowy charakter efektu tragicznego. Wogóle jest rzeczą ciekawą, dlaczego na Wyspiańskim pozostała bez śladu zdecydowana linia Corneilla w kreśleniu dramatycznych kolizyi, która jeszcze w czasach nowszych tak silnie przebija w dramatach Ibsena. Wyspiański ignorował w tym względzie ewolucyę dramatu i świadomie cofał się na stanowisko średniowiecznego misteryum.

Poprzestając na tych mimochodem rzuconych uwagach, powróćmy do rozprawy p. Marković. Szczyt jej stanowi rozdział, poświęcony idei losu. Autorka wykazuje dowodnie, że Wyspiańskiemu było obce pojęcie losu, jako ślepe przeznaczenie, że w dramatach jego nie wchodzi w grę bezpośrednia interwencya sił nadprzyrodzonych.

Zagadnienie losu należy do rzeczy bardzo subtelnych i zawiłych. Często pojmuje się je, jako fatum, o mocy predestynującej, wobec której indywidualna wola człowieka redukuje się do minimum.

W ten dosłowny sposób rozumiane przeznaczenie zawiera dwa pierwiastki: cudowność, jako fatalną, z zewnątrz człowiekiem władnącą siłę, i determinizm, czyniący człowieka nieodpowiedzialnym za czyny. Pierwszy z tych pierwiastków wymaga naiwnej wiary, przeciw drugiemu zaś buntuje się świadomość moralna. Nic więc dziwnego, że w nowszych czasach z różnych stron podniosły się głosy opozycyi przeciw podobnemu pojmowaniu rzeczy. Między innymi Wilamowitz w miejsce tej dawnej opinii „starych bab“ ustanawia zupełnie immanentną koncepcyę przeznaczenia twierdząc, że „ananke“ oznacza tylko przymus, jaki na człowieka wkładają pewne stosunki.

P. Marković przykłada miarę Wilamowitza do idei losu u Wyspiańskiego i dochodzi do wniosku, że i u niego los nie oznacza ślepej, z zewnątrz człowieka tkwiącej siły, lecz tylko niezmienność stosunków, która wypływa z tkwiących w charakterze właściwości. Każdy więc z bohaterów Wyspiańskiego jest sam sprawcą swego losu.

Np. Ojneusa, gdyby nie był poślubił, wbrew ostrzeżeniom, Altei, Dyanie poświęconej, nie spotkałaby kara w postaci śmierci syna i żony. Podobnie Altea sama wywołuje nieszczęście, nie mogąc bowiem uhamować gniewu, rozporządza losem syna, do czego nie ma prawa. Wreszcie Meleager nie ginie wcale z powodu główni, rzuconej przez matkę w ogień. Wyspiański wprowadził do dramatu ten motyw cudowny w tem samem znaczeniu, w jakiem wedle jego mniemania Szekspir wprowadza na scenę duchy, a mianowicie jako motyw dekoracyjny dla jego piękności i tradycyi. Nie inaczej ma się rzecz z Achillesem. Występująca w tym utworze rozmowa dwunastu fal pozornie tylko przemawia za fatalizmem, gdy tymczasem w gruncie rzeczy jest rozmową duszy, refleksyami samego bohatera. Posiada więc znaczenie podobne, co czarownice w Mak-

becie, o których wprowadzeniu mówi Volkelt, że jest to „zły demon własnej duszy, przeniesiony na zewnątrz“.

Na los u Wyspiańskiego składają się dwa czynniki, dwie moce; jedna z nich leży we wnętrzu człowieka i obejmuje jego wolę, czyny, inteligencyę, drugą zaś stanowi świat zewnętrzny, ludzie i stosunki życia.

Charakterystykę koncepcyi przeznaczenia u Wyspiańskiego dopełnia uskutecznione przez autorkę zestawienie polskiego poety z Ibsenem i Maeterlinckiem. U poety belgijskiego przejawiła się na początku jego karyery literackiej silna skłonność do ponurego, beznadziejnego fatalizmu, który redukował indywidualność ludzką do skromnej niemal miary manekinów. W stopniowym rozwoju, który doprowadził poetę do „conquête de la destinée par la sagesse“ — idea przeznaczenia przybierała odcień jaśniejszy. U Ibsena dokonał się stosunek odwrotny, poeta skandynawski bowiem w ostatniej fazie twórczości popadł w kompletny pessymizm.

Wyspiański różni się pod tym względem zarówno od Maeterlincka, jak od Ibsena; podobnie bowiem jak Szekspir, zachował on od początku do końca stałą, niewzruszoną równowagę.

* * *

Zastanawiając się nad powyższymi wywodami autorki, musimy podkreślić przedewszystkiem poważny, rzeczowy sposób traktowania przedmiotu. Dzięki tym właściwościom mogą one stać się punktem wyjścia równie rzeczowej dyskusyi. Na początek pozwolę sobie rzucić kilka oderwanych myśli, naturalnie bez uroszczeń do tytułu ostatniej instancyi.

Zarzut w właściwem tego słowa znaczeniu można uczynić autorce tylko jeden i to o charakterze bardzo ogólnym. Mianowicie p. Marković, oparłszy swą rozprawę o studya pierwszorzędnych teoretyków dramatu, przesądziła sprawę o tyle, iż uważała zagadnienie tragizmu za skończone i załatwione. Tymczasem w stosunku do podobnie ciekawych zjawisk, jak Wyspiański, zadanie nie na tem tylko polega, ażeby na zasadzie ustalonych założeń teoretycznych zjawisko wyjaśnić. Dramat w rodzaju Wyspiańskiego sam stanowi poważny przyczynek do teoryi tragizmu, zdolny ją rozszerzyć i pogłębić. Krytyka, która w rozpatrywaniu dzieł sztuki spełnia to zadanie i wychodzi poza istniejący stan teoryi, przestaje być stosowaniem utrwalonych zasad, nabiera cech twórczej inwencyi i od analizy wznosi się do syntezy.

Wchodząc w meritum wywodów, postawiłbym pytanie, czy słuszną jest aprobata, jakiej autorka udziela twierdzeniu Wyspiańskiego, jakoby duchy Szekspira były motywem jedynie dekoracyjnym, nie wchodzącym w skład istotnych żywiołów dramatu. Twierdzenie to uważałbym co najmniej za ryzykowne. Wprawdzie nie mają one znaczenia takiego dosłownego, za jakie je bierze świadomość naiwna, bezkrytyczna, bo ani tragikom greckim, ani Szekspirowi nie można przypisywać wiary w sny, wróżby i zjawienia duchów.

Nowsza krytyka jednak, zwalczając cudowność dramatu, popada w ekstrem przeciwny, gwałtem insynuując tragedyi światopogląd naturalistyczny. Jest to proces analogiczny do przewrotu w dziejach filozofii, gdy miejsce uśmierconego Boga transcendentu zajęła ordynarna materya. Gdyby u podstawy tragedyi, w treści pojęcia przeznaczenia tkwił światopogląd naturalistyczny, sztuka taka obniżałaby wartości życia, zabijała zagadkę świata. Tymczasem całe „etos" tragedyi płynie stąd, iż ona przeczy, jakoby życie było czemś prostem i nieodpowiedzialnem.

Jeźli więc świat i życie jest bądź co bądź zagadką, a zadaniem tragedyi jest stawiać nam tę zagadkę przed oczyma w całej powadze i świeżości, wówczas prawdziwie silnym i głęboko odczutym obrazem życia może być tylko sztuka, która jego zagadkowego charakteru nie zabija, ani czystej postaci szablonami gotowej filozofii nie fałszuje. Słuszność tej tezy musi uznać każdy, kto uprzytomni sobie z tego właśnie źródła płynącą różnicę pomiędzy Szekspirem a Schillerem. Słusznie więc zauważył Henryk Stein, iż oś dramatu szekspirowskiego stanowi stosunek indywiduum do żywiołowych potęg przyrody, przyczem poeta nie daje rozwiązania problemu, lecz unaocznia go tylko w aktualnych formach konfliktu.

Pouczającą wreszcie dla naszej kwestyi będzie np. ewolucya dramatu Ibsena. Wspomniała o niej także p. Marković, nie dostrzegłszy jednak, że świetne skądinąd sztuki jak *Pani Morza*, *Podpory społeczeństwa* są to rzeczy niewyzyskane, a nawet zmarnowane z punktu widzenia efektu tragicznego. Do pełnego głosu dochodzi u Ibsena tragizm dopiero w końcowej fazie twórczości, która stanowi wynik przeświadczenia poety, iż w uściskach światopoglądu naturalistycznego sztuka wielka karłowacieje i usycha, iż życie jest głębsze, niżli się to oczom pierwszego lepszego pozytywisty przedstawia i że wreszcie ironia lub sceptycyzm nie stanowią trwałych, pozytywnych wartości.

Wyrazem nowego stanowiska Ibsena był symbolizm. Pod postacią symbolu wprowadzał on do poezyi nowe żywioły i nowy kąt patrzenia na życie. Jako rzecz, symbolizm z istoty swej nie jest niczem nowem, lecz ubiera w nową formę to, co w dramacie dawniejszym występowało jako sen, wróżba i duchy. Dlatego też jako nowość może symbolizm uchodzić tylko z punktu widzenia techniki dramatycznej, ubierając rzecz w formę bardziej dla współczesnego, wybrednego umysłu stosowną.

Jeźli się teraz spytamy, jaka rzecz kryje się pod postacią symbolu, odpowiedź będzie brzmiała: irracyonalizm życia, pierwiastki usuwające się z pod analizy, niewspółmierne z myśleniem, skutkiem czego stale wikłamy się w sprzecznościach, gdy usiłujemy tę treść opanować z pomocą pojęciowych kategoryi.

Zdaje się nie ulegać wątpliwości, iż ujęcie Wyspiańskiego jako naturalisty jest równie mylne, jak synteza poety, skonstruowana przez Siedleckiego.. Wedle p. Marković tedy Wyspiański jest człowiekiem nawskróś ziemsko nastrojonym, wedle Siedleckiego natomiast skrajnym idealistą, z oczyma odwróconemi w zaświat na podobieństwo zagorzałych ascetów średniowiecza. Tymczasem zarówno na punkcie teoryi, jak

i praktyki wyznaje on poglądy przeciwne. W *Wyzwoleniu* podejmuje poeta myśl, że droga do absolutu wiedzie niestety przez ziemię, a stanu przebóstwienia nie osiągnie nagłym skokiem, przez rodzaj rewolucyi ducha. Z tem wszystkiem, kreśląc dramat marzycielskiego Konrada, nie myśli poeta wcale, jak sądzono, potępiać kontemplacyi, jako kontemplacyi, lecz przeczy tylko, by kontemplacya była formą realnego życia. Tragedyą Konrada jest właśnie to, iż on, który ma takie jasnowidzące wprost poczucie czynu, musi bezsilnie kołatać u zapartych wrót realnego życia.

Analogiczne stanowisko zajmuje Wyspiański w kwestyach teoretycznych. W studyum o Hamlecie uczy on, jak bez uciekania się do naiwności średniowiecza można być umysłem wysoce krytycznym, nie zabijając równocześnie wysokiego lotu ducha i poezyi. Świat transcendentny — zdaniem poety — nie jest dostępny w naglem, bezpośredniem zjawieniu, lecz odsłania się powoli w stopniowym rozwoju inteligencyi. Wyspiański więc jest daleki od tego, aby negować świat nadzmysłowy, obstaje tylko twardo przy żądaniu, aby nie stawał on w sprzeczności z prawami logiki i psychologii. Znaczy to tyle, iż wybitnie ziemski punkt widzenia poety dotyczy nie tyle rzeczy samej, ile środków. Każda prawda musi być prawdą człowieka, jako istoty, poddanej prawdom fizyki, logiki, psychologii. Sztuka więc to nie żadne obcowanie z absolutem, a tragedya to nie żaden seans spirytystyczny. Postulat Wyspiańskiego nie jest zresztą odosobniony. Przypomnijmy sobie, w jak naturalny i ziemski sposób uwydatnia w swej Wieczerzy Leonardo da Vinci boski charakter Chrystusa: oblewa jego postać biegnąca od okna struga światła i nadaje mu tyle blasku, że niczem wobec niego byłby efekt, wykonany bezpośrednio przez uwieńczenie skroni aureolą z gwiazd i złota.

Dochodzimy ostatecznie do wniosku, że istotę tragedyi stanowi niezwykły splot wypadków i ich logika, która ujęta w konstrukcyę otwiera przed znużonemi codziennością oczyma widza dalekie perspektywy, zmuszając go do tej samej nad życiem zadumy, która w duszy poety wykołysała jego podniosłe, artystyczne wizye.

Dla poety jest więc rzeczą obojętną, co widz będzie widział przez pryzmat jego symbolów artystycznych i co sobie w duszy dospiewa, wytrącony z równowagi potęgą natchnienia. Bo zarówno „związek mistyczny“ Mickiewicza, jak teorya niwelacyi Hebbla, — są to próby wydedukowania zaklętej w kształt dzieła sztuki zagadki sfinksowej życia. Większość jednak, zżyta z narkozą illuzyi, woli może pochwycić niezrozumiały zresztą dla niej okrzyk:

»Poezyo! Jesteś tyranem! idź precz!«

* * *

Powracając do tematu, wymienimy jeszcze pozostałe zagadnienia, które w studyum swem porusza p. Marković.

Autorka omawia motywy utworów Wyspiańskiego, zaznaczając, jako rzecz dlań charakterystyczną, szczególne upodobanie dla motywu

ofiary. Następnie omawia autorka znaczenie chórów i podkreśla rolę cierpienia. Wyspiański może powtórzyć za Skaldem Ibsenowskim, że dostąpił łaski cierpienia i został poetą.

Wreszcie wyświetla autorka dramat Wyspiańskiego z punktu widzenia techniki i rodzaju, wykazując kolejno dokonywane przezeń psychologizowanie krajobrazu, zastępowanie monologów obrazowem, w wizyjnej postaci wyrażanem myśleniem, oraz syntetyczne, w kierunku teatru przyszłości zwrócone dążenia.

Wszystkie te rzeczy ciekawe i subtelne zalecają studyum książki, nad którą też przyszły badacz Wyspiańskiego nie będzie mógł przejść do porządku dziennego. Zawiera ona bowiem bardzo wiele cennego materyału analitycznego, który pod tym względem stanowi trwałą zdobycz krytycznej refleksyi.

Dalsze zadanie pracy nad Wyspiańskim polegałoby na zastosowaniu genetycznego punktu widzenia, który w studyum p. Marković został tylko mimochodem zaznaczony. Autorka bowiem mówi o twórczej sile cierpienia u Wyspiańskiego bardzo ogólnie, gdy tymczasem w rzeczywistości styczność jego z Ibsenowskim Skaldem idzie o wiele dalej. Piękna ta, niezwykłym urokiem melancholii owiana postać Ibsena wypowiada między innemi myśl, że „najpiękniejszemi są pieśni niewyspiewane“. Tak się pociesza dusza, niezdolna dać konkretnego wyrazu porywom serca i tęsknoty. Pociechę taką nazwałbym „filozofią rozpaczy“, bo tylko rezygnacya może pozwolić miłości kwitnąć „w kraju bez słońca, bez gwiazd i księżyca“.

Listy Wyspiańskiego, zwłaszcza z okresu paryskiego, pełne smutku, pokazują nam, jak poeta walczył z cierpieniem, opierał się beznadziei i podobną właśnie filozofią rozpaczy bronił się przeciw kompletnemu pessymizmowi. W ówczesnych więc nastrojach poety i w jego sytuacyi życia tkwiły zarody, które rozwijały się w ideę przeznaczenia i uczyły go wnikać w istotę tragizmu. Geneza bowiem idei przeznaczenia jest bardzo prosta. Powstaje ona przez spotęgowanie pojęć i uogólnień potocznych tak, jak postać bohatera przez wydobycie na jaw wszystkich, we wnętrzu tkwiących możliwości. Istnieje więc przysłowie, które powiada, że niema nic złego, coby nie wyszło na dobre.

U podstawy idei przeznaczenia — takiego co najmniej, jakie występuje u Wyspiańskiego — tkwi analogiczny sposób rozumowania; z punktu widzenia celów dalszych, finalnych oceniamy korzystnie rzeczy skądinąd bynajmniej niekorzystne.

Taką właśnie metodą myślenia posługuje się Atalanta, gdy pociesza Meleagra, mówiąc, że wszystkie spowodowane przezeń okropności były potrzebne dla wyrobienia w nim samodzielności.

Stąd też wypływa, że bohater tragiczny musi uświadamiać sobie logikę wydarzeń, bo tylko na takiem zrozumieniu rzeczy może się zasadzać uznanie konieczności i zgoda z losem.

Do takiego celu dążył w swem życiu Wyspiański, usiłując przezwyciężyć zdezoryentowany, bezcelowy liryzm, i wypracowując wysiłkiem inteligencyi wartości, zdolne stanąć tamą przeciw falom dekadentyzmu.

W ten sposób na tle ponurej rzeczywistości poety wschodziła idea przeznaczenia, jak gwiazda przewodnia, chroniąc łódź duszy od rozbicia wśród burzliwych odmętów życia.

„Bo we mnie była myśl słoneczna, Boża!" — mógł powtórzyć Wyspiański za „Królem-Duchem" — który dziwił się zrazu, nie rozumiejąc jeszcze wyższego zrządzenia losu, dlaczego jemu, uosobieniu woli, energii, siły niepohamowenej, przyszło urodzić się w sennem, znieruchomiałem otoczeniu, w świecie, który mu cichością i biegiem żółwim urągał.

Lwów. *Henryk Życzyński.*

Sobeski Michał: Filozofia sztuki, tom I. Dzieje estetyki. Zagadnienie metody. Twórczość artysty. Wydane z zapomogi Kasy pomocy dla osób pracujących na polu naukowem im. Dra J. Mianowskiego. Warszawa, E. Wende i Ska, 1917, 8-vo, str. VIII+456.

Uboga nasza literatura estetyczna nie może poszczycić się ani jednem dziełem, któreby obejmowało całokształt różnorodnych zagadnień, ze sprawą piękna, sztuki, twórczości artystycznej związanych. Nieliczne prace przygotowawcze, wyjątkowo tylko oryginalnie pomyślane i tłumaczenia rzeczy niewątpliwie wielkich (jak Taine'a) i pożytecznych (jak Lemcke'go), ale nic już wspólnego z najnowszymi postępami nauki nie mających — nie zapełniają bynajmniej luki, którą odczuwa zarówno specyalista, esteta, krytyk sztuki lub literatury, jak i inteligentny laik. Lukę tę usiłuje zapełnić dzieło Michała Sobeskiego, które właśnie mamy przed sobą.

Zadanie autora trudne było nie tylko ze względu na ten właśnie brak oparcia w naukowej literaturze ojczystej, ale także ze względu na rozliczne rozbieżności i jednostronności, jakie w dziejach estetyki, szczególnie ostatniej doby, w piśmiennictwach obcych się zarysowały. Zoryentowanie siebie najpierw, a potem czytelnika w tym labiryncie odmiennych a często sprzecznych zupełnie teoryi, a następnie wybudowanie na tym fundamencie możliwie wszechstronnego i przedmiotowego systematu estetycznej wiedzy — to były dwa różne, choć ściśle ze sobą związane, a niezmiernie ciężkie zadania. Mając przed sobą pierwszy tylko tom dzieła, tom, będący (jak to zobaczymy) w znacznej części tylko wstępem do rzeczy, nie będziemy się kusili o osądzenie, o ile autor z tego zadania wywiązał się bez zarzutu: postaramy się na razie rozejrzeć się w materyale, który nam autor podał, i w sposobach, jakimi stara się opanować go i wyłożyć.

Pierwszem zagadnieniem, jakie się tu p. Sobeskiemu nasunąć musiało, było: co »filozofia sztuki« w najszerszem i właściwem słowa znaczeniu objąć powinna oraz jakie są najodpowiedniejsze drogi czyli metody jej badań? Są to pytania o tyle ściśle ze sobą związane, iż przyjęcie tej lub owej metody wpływa decydująco na ich zakres, a w dalszym ciągu na zakres estetyki wogóle i naodwrót: wytknięcie sobie

tego czy owego zakresu i celu badań warunkuje koniecznie ich sposoby. Może więc autor niezupełnie odpowiednio postąpił, traktując pierwsze z powyższych pytań we wstępie (zatytułowanym »Zadanie filozofii sztuki«), a drugie w osobnym rozdziale pt. »Zagadnienie metody«, a co gorsza oba te ustępy odsunął od siebie i rozdzielił 128 stronic liczącemi »Dziejami estetyki«. Jeżeli bowiem z rozważań nad zadaniami filozofii sztuki wynika, iż »estetyka ma trzy główne grupy faktów do rozpatrywania: po pierwsze rozpatrywanie twórczej czynności artysty, po drugie badanie utworu rąk jego czyli dzieła sztuki, po trzecie analizę wrażeń, jakie utwór w nas budzi« (str. 12), — to ten sam wniosek nasuwa się nam również z krytycznego rozpatrzenia metod. Każda z nich bowiem (np. subjektywna, analizująca wyłącznie nasze doznanie estetyczne, — czy objektywna, badająca pierwiastki, tkwiące w dziele lub warunkujące jego powstanie), stosowana wyłącznie, wiedzie do ograniczenia estetycznych badań i do jednostronności, której błędność autor najsłuszniej podkreśla i udowadnia. Nasuwa się tu nadto pytanie, czy ten spór o *zakres i zadania* estetyki jest wogóle potrzebny? Pamiętać bowiem należy, że co innego jest pytać, czy w ten lub inny sposób dochodzimy do poznania lub określenia istoty »sztuki« lub »piękna«, a co innego kwestyonować, czy w ten lub inny sposób wyczerpujemy to, co się pod mianem »estetyki« lub »filozofii sztuki« mieści lub mieścić powinno. Wydaje mi się, iż w tym drugim wypadku prowadzimy spór tylko o znaczenie *słowa* »estetyka«, co jest zupełnie bezcelowe i zbędne. Niechaj za przykład służą dyskusye na temat pojęcia »literatura« lub »filozofia«. A estetyka bądź co bądź nie jest swoistym i odrębnym działem nauki — jest raczej tylko złączeniem heteronomicznych działów filozofii (jak np. pychologii, metafizyki), związanych pewną wspólnotą przedmiotu (sztuki). Może nam być tedy obojętnem, czy np. Lipps, dając »psychologię wczuwania«, uważa ją już za całkowitą estetykę, czy nie, skoro nie przesądza to wcale tego, czy także i psychologia twórczości i badanie objektywnych cech piękna w dziele mają być uprawiane i są pożyteczne. Kto zechce rozglądnąć się we wszystkich zagadnieniach, związanych ze sztuką, będzie mimo wszystko, siłą rzeczy musiał się i z tym i z tym działem badań się zapoznać. Istota tedy sporu musi polegać nie na tem, jakie są *kompetencye* estetyki, lecz czy ta lub owa metoda wyłącznie i jedynie rozwiąże zagadkę piękna artystycznego. Tu zaś s u b j e k t y w i ś c i zdają się o tyle mieć wyższość nad objektywistami (twierdzę to wbrew autorowi), iż zaprzeczyć się nie da, że piękno bezwarunkowo i jedynie *w nas* istnieje. Poza nami są tylko cechy tak lub inaczej zestawione, a same w sobie obojętne: chodzi o to, jak my na ten lub inny rozkład ich reagujemy [1]). Nikt chyba nie wątpi, iż nie istniałoby na świecie »piękno«, gdyby nie było percypującego człowieka. Błąd subjektywistów polega więc na tem,

---

[1]) Jest to sama sprawa, co np. ze światłem lub dźwiękiem. I światło i dźwięk istnieją jedynie w nas. Drganie eteru czy powietrza nie jest światłem ani dźwiękiem.

że ten obojętny w sobie układ cech objektywnych uważa za obojętny *dla nas*, czyli po prostu, lekceważąc badanie pierwiastków, tkwiących w dziele, wyrzekają się badania *przyczyn* tego, w czem upatrują istotę piękna. Że takie oderwane stanowisko psychologiczne jest błędne, o tem świadczą trafnie przez p. Sobeskiego spostrzeżone niekonsekwencye psychologistów, jak np. Lippsa, który wprowadza *objektywne* czynniki formalne piękna: »jedność w rozmaitości i monarchiczne podporządkowanie«, lub Cohna, który posługuje się »jednością wyrazu i upostaciowania«. Oderwanie od objektu grozi też subjektywistom popadnięciem w zupełny relatywizm, co też niejednokrotnie się dzieje.

Jeżeli jednak źle jest, gdy się pomija objekt (dzieło) w śledzeniu istoty piękna, tem gorzej, gdy się go rozważa wyłącznie, a już najtrudniej przyznać racyę tym filozofom, którzy sądzą, iż wyjaśnią zagadkę sztuki przez samo badanie jej genezy na polu antropologii, socyologii lub psychologii przy użyciu metody porównawczej lub ewolucyjnej czy biologicznej itp. O tych drogach słusznie twierdzi autor, że, choć prowadzą do wyników w sobie ciekawych, w tem jednak błądzą, iż »kompetencya każdej metody jest swoiście ograniczoną«, a nadto usiłują one powstawanie form estetycznych oprzeć na czynnikach pozaestetycznych, takich, jak np. Taine'a: rasa, milieu i moment, Sempera cele praktyczno-utylitarne, Hirna i Guyau motywy socyologiczne lub Darwina walka o byt i dobór płciowy.

Ostatnie czasy wprowadziły do filozoifi świeży ruch metodologiczny; jest nim walka przeciwko wszechwładztwu metod przyrodniczych, toczona zwycięsko przez Windelbanda i Rickerta, oraz intuicyjna filozofia Bergsona. P. Sobeski poświęca im osobny rozdział, konstatując na razie ogólnikowo ich znaczenie dla badań nad sztuką, w których przecież, jak i w innych naukach humanistycznych, musimy liczyć się przedewszystkiem z twórcami i dziełami, jako indywidualnościami, oraz z intuicyą, która w twórczości niepoślednią odgrywa rolę. Własnego stanowiska jednak wobec tych teoryi nie określa; o ile i w jakich wypadkach ma zamiar niemi się posłużyć, nie mówi.

Te wstępne rozważania, mające charakter prawie wyłącznie referujący i krytyczny, doprowadziły autora w każdym niemal wypadku z osobna do przekonania, iż wprawdzie żadnej z przedstawionych teoryi pewnej słuszności odmówić nie można — lecz, mając na uwadze ich ograniczony zakres kompetencyi, a często nawet rażącą jednostronność, niepodobna żadnej z nich jako jedynie słusznej przyjąć. Taka postawa nosi na sobie niezaprzeczenie znamiona eklektycyzmu, przeciw któremu autor z góry broni się twierdzeniem, że, skoro żadna jednolita formuła dla ujęcia sztuki nie wystarcza, to lepiej pokusić się o kilka (str. 166). Czy usprawiedliwienie to istotnie ma wartość, na to najlepszą odpowiedzią będzie dzieło samo. Łatwo atoli przewidzieć, iż będzie to nie tyle indywidualny i samoistny system wiedzy o sztuce, ile raczej zbiór, czy zestawienie i zużytkowanie szeregu tych zdobyczy poprzedników, które autor z punktu widzenia swego (jak sądzi) bezstronnego i nieuprzedzonego krytycyzmu za godne przyjęcia uważa.

W myśl zasady, iż filozofia sztuki musi mieć na uwadze 3 czynniki, a to artystę, dzieło i widza (czytelnika, słuchacza itp.), rozpoczyna autor właściwą treść dzieła od rozbioru twórczości artysty i ten przedmiot wypełnia resztę (tj. trochę więcej, niż połowę) wydanego obecnie tomu. Tu wysuwa się na czoło kwestya stosunku artysty do rzeczywistości. Wiadomo, iż wyobraźnia ludzka nie jest w możności stworzenia żadnych form absolutnie nowych; daje tylko nowe kombinacye pierwiastków, zaczerpniętych z rzeczywistości. Jaki jest jednak stopień tej zależności od rzeczywistości, co do tego istnieją rozmaite zapatrywania, które autor ujmuje w trzy grupy: »naturalizmu«, teoryi t. zw. »obrazów z oddali« i teoryi »igrania«. Naturaliści (a do nich zalicza p. Sobeski najwybitniejszych twórców świata, jak np. Leonarda da Vinci, Dürera Böcklina i in.) twierdzą, iż sztuka powołana jest do jak najwierniejszego kopiowania czy naśladowania rzeczywistości. To stanowisko, o ile je pojmiemy dosłownie, czyni wysiłki sztuki z góry skazanymi na fiasko a nawet prowadzi wprost do absurdu — słusznie więc musi być odrzucone. Nasuwa się jednak pytanie, czy określenia »wierne naśladowanie«, »kopiowanie« itp. mogą być tak skrajnie i dosłownie rozumiane, jak w krytyce swojej czyni p. Sobeski. Wątpię, czy np. Leonardo da Vinci, twierdząc, że obraz jest tem lepszy, im wierniej naśladuje rzeczywistość, domagał się, by np. obraz drzewa oddawał wszystkie znajdujące się na niem liście, któreby nb. z odległości były tak samo widzialne, jak z blizka — a tak właśnie zdaje się interpretować naturalizm autor. Z tego też powodu sądzę, iż t. zw. naturalistom chodziło tylko o wierność w oddawaniu naszego optycznego wrażenia rzeczywistości, a nie o objektywne formy bytu. Tak zaś stawia kwestyę teorya t. zw. »obrazów z oddali«. Sądzę więc dalej, iż tej ostatniej nie można przypisywać zbyt wielkiej oryginalności ani uważać za wynikią z krytyki i odrzucenia stanowiska naturalistów, ale tylko za umiejętne, powiedzmy naukowe, sformułowanie tej tezy, którą mieli na myśli wciągnięci przez autora pod nazwę naturalistów artyści. Zresztą i tak pojęty stosunek twórcy do świata nie rozwiązuje zagadki sztuki, albowiem nie uwzględnia duszy artysty, strony ideowej sztuki, potrzeb uczuciowych, a wreszcie — jeźli ma jakie uprawnienie w portrecie, pejzażu, poezyi opisowej — to bądź co bądź nie może znaleźć uzasadnienia w innych działach twórczości, że wspomnę tylko wszelką ideową i symboliczną. »Wszelkie obrazy z oddali — mówi przeto słusznie autor, (a my wciągnijmy tu także jego naturalistów) — są ostatecznie tylko środkiem do celu, nie zaś celem samym« (str. 232); uwzględniają właściwie tylko technikę — nie zaś twórczość jako taką.

Większą niezależność artysty od rzeczywistości akcentuje teorya »igrania«. Artysta, podług niej, posługuje się wprawdzie pierwiastkami bytu, lecz posługuje się zupełnie dowolnie i samowolnie, bawi się nimi, *igra*. Zapatrywanie to, któremu hołdował już poniekąd Kant, a całkiem wyraźnie Schiller, znalazło poparcie w biologicznych i ewolucyonistycznych wywodach Darwina i Spencera, w ich teoryi zużytkowania przez zabawę (więc i sztukę) nadmiaru lub też wypełniania niedoboru sił.

O teoryi tej, podobnie, jak o poprzednich, twierdzi autor, że, choć niewątpliwie wiele cennych przynosi spostrzeżeń, to jednak nie może być uważana za alfę i omegę całej estetyki. I to jest słuszne; prawdą bowiem jest, że *żadne* określenie stosunku artysty do rzeczywistości nie wyjaśnia całej twórczości. Ale — czyż musimy obie te rzeczy nierozerwalnie ze sobą łączyć? Możemy przecież starać się o zdefiniowanie stosunku artysty do świata realnego i osiągnąć je — nie przesądzając wcale, żeśmy już przez to samo całą zagadkę twórczości rozwiązali. Autor jednak na to zdobyć się nie może, czy nie chce; na pytanie, jakim właściwie ten stosunek jest, pozytywnej odpowiedzi (przynajmniej w omawianym tomie) nie daje. Porusza wprawdzie kilka ciekawych szczegółów, tej materyi dotyczących, w dalszym ciągu dzieła, ale w innym związku i żadnej ogólnej formuły nie tworzy. To też zapowiedź, że »dopiero rozejrzenie się w duszy artysty może rzucić właściwe światło na tak wieloznaczny jego stosunek do rzeczywistości« (str. 247) pozostaje niezrealizowaną. Stanowi ona tylko formalne przejście do analizy psychologicznej procesu twórczego.

Proces ten bywa zwykle dzielony na kilka faz. W żadnym dziale estetyki nie są badacze tak ze sobą zgodni, jak tutaj. Bo chociaż ilość wyliczanych faz i ich terminologia są nieco odmienne u Ribota, Hartmanna, Paulhana lub Dessoire'a, to jednak dadzą się one z łatwością sprowadzić do trzech zasadniczych, które p. Sobeski nazywa: nastrojem twórczym, koncepcyą i kompozycyą. Określając nastrój twórczy (natchnienie) jako szczególnego rodzaju napięcie, koncentracyę sił duchowych (powiedzmy: dyspozycyę psychiczną przemijającą), która warunkuje pojawianie się pomysłu, — udowadnia autor, iż artysta nie jest skazany na bierne jego wyczekiwanie, owszem umie często sztucznymi środkami wywołać go w sobie. Otóż nasuwa się wątpliwość, czy owe sztuczne środki nie są tylko pomyślnymi warunkami samej *pracy* artysty, które on sobie wedle upodobania stwarza, nie zaś środkami wywoływania natchnienia? Ale to drobiazg. Ważniejszem byłoby pytanie, czy istnienie lub nieistnienie natchnienia może być uważane za kryteryum sztuki i wirtuozostwa, jak tego chce autor (str. 263). Teorytycznie zapewne — w praktyce w każdym razie nie. Jakże bowiem, mając przed sobą jakieś dzieło, oznaczyć, czy jest dziełem *sztuki* czy nie, jeżli nie znamy jego genezy i nie wiemy, czy powstało w natchnieniu? Trudno chyba w każdym wypadku indagować twórcę! To też, przyznając jakiemuś utworowi miano dzieła sztuki lub odmawiając go, będziemy zawsze skazani na analizę objektywnych czynników w niem zawartych, i subjektywnego stanu t. zw. doznania estetycznego. Zresztą nieobecność tej dyspozycyi do wyłaniania się pomysłów tam, gdzie pomysł ostatecznie się wyłonił (powstało dzieło), jest wogóle wykluczona; mniejszy lub większy stopień »natchnienia« jest koniecznem podłożem koncepcyi.

Istota tej ostatniej polega zdaniem autora na tem, iż pewien kompleks wyobrażeniowy, stanowiący treść pomysłu, zjawia się w umyśle najpierw jako *uorganizowana* (choćby ogólnikowa) *całość*, która po-

rządkuie niejako części składowe. Teorya utrzymująca, iż tworzenie jest wyłącznie mozaikowem składaniem, opartem o suche i celowe obliczanie i obmyślanie bez żadnej samorzutnie się zjawiającej wizyi, nie da się utrzymać. Uorganizowana całość jest tem koniecznem prius, bez którego do celu wiodąca praca kompozycyjna jest wogóle niemożliwa. Szkoda, że autor nie uwzględnił tu dla przykładu jedynych w swoim rodzaju listów Grottgera do narzeczonej, odnoszących się do powstawania »Wojny«. Znalazłaby się tu także ciekawa illustracya pracy kompozycyjnej, która się rozpoczyna z chwilą wyłonienia się pomysłu.

Da się ona podzielić na wewnętrzną (utrwalanie i ustalanie wizyi w wyobraźni, w szczegółach) oraz zewnętrzną (szkicowe utrwalanie jej w tworzywie). Często obie te fazy łączą się i komplikują tak, iż wewnętrzne komponowanie odbywa się podczas pracy w tworzywie. Tu czyni autor bardzo ciekawe i bystre spostrzeżenie, jak to materyał, w którym artysta tworzy, wkracza wprost z prawami swemi w pracę twórczą, wpływając decydująco nie tylko na kompozycyę pomysłu, ale nawet na samo jego powstanie. Szczególniej ciekawy i dla nas interesujący jest przykład wzięty ze Słowackiego, jak dalece rytm i rym, jako poetyckie tworzywo, wpływały zapładniająco na ideę. Ta sprawa stosunku tworzywa do koncepcyi i kompozycyi łączy się też z zagadnieniem znajomości techniki w procesie twórczym.

Rozglądnąwszy się w przebiegu procesu twórczego, przystępuje autor do bliższej jego analizy, do rozważania psychicznych jego składników, którymi są: p a m i ę ć ze swymi typami: wzrokowym, słuchowym, ruchowym, intelektualnym i uczuciowym; dziedzina p o d ś w i a d o m e j pracy ducha naszego, oraz w y o b r a ż e n i a i u c z u c i a. Cały ten rozdział oparty jest na szerokiem tle ogólno-psychologicznem, przyczem uwzględniono z wielką skrupulatnością wszystkie istniejące teorye i odkrycia ostatniej doby. Ponieważ rozpatrywanie tej materyi za dalekoby nas zaprowadziło, pozwolę sobie poczynić tylko kilka luźnych uwag w sprawach, najbardziej wymagających sprostowania.

Mówiąc o kompetencyi rozmaitych rodzajów pamięci w rozmaitych rodzajach sztuki (malarstwie, poezyi i muzyce), autor konstatuje, iż »poeta nie posługuje się obrazami wzrokowymi i słuchowymi na to, by wywołać rzeczywisty... obraz«; obrazy — twierdzi — dla niego są zawsze tylko środkiem do celu, nie zaś celem samym (str. 293). Twierdzenie to nie da się utrzymać. Autor ma na myśli chyba tylko obrazowe zwroty, porównania, przenośnie itp., oraz obrazy w liryce, — a nie pamięta zupełnie o poezyi opisowej, w której przecież często obraz jest celem sam w sobie. Czyż słynne obrazy przyrody w »Panu Tadeuszu« nie miały za *główny cel* wywołanie odpowiednich wizyi natury czysto zmysłowej (wzrokowej lub słuchowej) w naszej wyobraźni? To też nie zgodzilibyśmy się na twierdzenie, jakoby pamięć wzrokowa była zupełnie czemś innem u plastyka, aniżeli u poety (294). Wyobraźnia Mickiewicza była iście malarską, tylko środki expresyi odmienne.

Podobne wątpliwości budzą uwagi autora o typie intelektualnym pamięci w twórczości. Autor utrzymuje, iż typ ten wogóle w sztuce

niewielką odgrywa rolę, a nawet twierdzi, iż bezpośrednio żadna ze sztuk (szczególniej plastycznych) nie jest w stanie wyrazić myśli. Przez »myśli« widocznie rozumie tu p. Sobeski znowu wyłącznie abstrakcye, bo przecież tak zwana »fabuła« da się wcale jasno i niedwuznacznie wyrazić i w malarstwie i w rzeźbie, a trudno powiedzieć, ażeby ona nie była pewną »treścią myślową«. Wieloznaczność symbolów w dziełach sztuki, która służy autorowi za najsilniejszy argument, ma źródło nie tyle w naturze sztuk samych, ile raczej w tem, iż nie utarł się (na szczęście) żaden ogólnie przyjęty zwyczaj. Sprawa sprowadza się więc co najwyżej do *stopnia zrozumiałości* »znaków« (a pamiętajmy, że i słowa mówione i pisane są tylko symbolami, znakami), nie dotyczy zaś wcale tej rzekomo istotnej cechy sztuki, iż »żadnej treści myślowej nie wyraża«, lub, że »treść myślowa w plastyce jest zawsze czynnikiem pozaestetycznym« (str. 298). P. Sobeski twierdzi, że nawet w poezyi, która »bądź co bądź wyraża bezpośrednio myśli«, »jest myśl czynnikiem pozaestetycznym, rozumiejąc... przez »estetyczny« wyłącznie to, co warunkuje piękno utworu«. Musielibyśmy w takim razie wyrzec się powszechnie przyjętego rozróżniania myśli m ą d r y c h i p i ę k n y c h i zaprzeczyć istnienia tych ostatnich. A co warunkuje piękno np. *Prometeusza, Fausta, Anhellego, Króla Ducha,* czyż nie w znacznej mierze myśl — idea? Wątpię, by »myśli zawarte w Królu Duchu« można przedstawić w formie rozprawy filozoficznej bez uszczerbku dla ich tężyzny (s. 299). W takiej formie podane, byłyby może dziwaczne, bo wartość ich nie w ich filozoficznej czy naukowej *prawdzie*, ale właśnie w ich *pięknie!* Nie wliczając myśli do rzędu czynników estetycznych, trzebaby piękno wielu dzieł sztuki oceniać tylko na podstawie ich formy wewnętrznej i zewnętrznej (na czemby niejednokrotnie straciły, np. »Przedświt«), a przeciw temu protestuje sam autor.

Co się tyczy pamięci uczuciowej, jako »zdolności przywoływania doznań uczuciowych przeszłości w całej ich świeżości i prawdzie« (s. 310), to ogromne jej znaczenie w sztuce, szczególniej w poezyi, jest ogólnie znane. Wiele hałasu i sporów natomiast wywoływała i w psychologii i w estetyce sprawa t. zw. p o d ś w i a d o m o ś c i. Wpadając w skrajne przeciwieństwa, jedni (psychologowie, jak Wundt, Rehmke i in.) zaprzeczają wogóle jej istnieniu — inni (szczególniej artyści sami) podnosili jej rolę do wysokości jakiegoś tajemniczego misteryum, działania obcej, wyższej istoty poprzez ducha artysty. W obliczu tych sprzeczności staje autor na stanowisku wyłącznie empirycznem, konstatuje szereg niezaprzeczonych faktów, a rozpatrzywszy dwie grupy teoryi, mianowicie fizyologiczną (która nie wytrzymuje krytyki), oraz psychologiczną, przyjmuje wyniki badań Abramowskiego i na ich podstawie, po usunięciu wątpliwej, a dla psychologii twórczości nieistotnej sprawy uczuciowego charakteru podświadomości, — stwierdza istnienie podświadomej aktywności psychicznej. To upoważnia autora do wniosku, iż nagłe zjawienie się wizyi jest wynikiem tej właśnie podświadomej aktywności ducha artysty. W ten sposób autor usuwa ów pieprzyk metafizyki czy nawet mistyki z zagadnienia i wykazuje, że i ta, rzekomo tajemnicza, a przeto

przez niektórych psychologów tak skrzętnie unikana sprawa da się w sposób prosty i ściśle naukowy rozwiązać.

Jako trzeci składnik procesu twórczego — obok pamięci i podświadomości — wprowadza p. Sobeski wyobrażenia. Ich kojarzenie się oraz składanie w nowe całości na zasadzie t. zw. »jakości kształtów« (Gestaltqualitäten) — to najważniejsze zagadnienia wyobraźni twórczej. Autor stawia sobie pytanie, czy który z tych czynników nie cechuje twórczości artystycznej swoiście i wykazuje, że kojarzenie przez podobieństwo wprawdzie obficiej występuje w sztuce (szczególniej w poezyi), aniżeli w innych działach twórczej pracy ludzkiej, jednak żaden z tych ostatnich nie jest jej pozbawiony, a twórczość naukowa szczególniej wiele ma temu rodzajowi skojarzeń do zawdzięczenia[1]). Podobnie ma się rzecz z »jakościami kształtu«. Są one wedle najnowszej psychologii jedynymi absolutnie nowymi tworami ludzkiej wyobraźni, jako nowe, nie istniejące przedtem w świecie *układy* składników, pochodzących z rzeczywistości (Ehrenfels). Mimo licznych przeciwników tej teoryi, odgrywa ona w estetyce ważną rolę, ponieważ usiłuje wyobraźni przyznać przynajmniej jedną i to dość ciasną sferę pełnej, samoistnej twórczości. Cóż, kiedy samo tworzenie nowych jakości kształtu nie ma jeszcze cechy artyzmu, bo pojawia się wszędzie w życiu duchowem człowieka. Stąd okazała się konieczność dodatkowego określenia tych jakości kształtu w estetyce przez »wartość piękna« (»Gestaltqualitäten mit Schönheitswert« Kreibiga), co oczywiście dowodzi, że samo tworzenie tych jakości nie jest specyficzną cechą twórczości artystycznej.

Z kolei przechodzi autor do rozważania roli uczuć jako składnika procesu twórczego i oparłszy się na ogólnej psychologii uczuć (dualizm i pluralizm, uczucia i nastroje) stwierdza, iż uczucia mogą być bądź tematem, bądź pobudką twórczości, bądź też jednem i drugiem naraz. Co do pierwszego punktu, to przyjmuje bez zastrzeżeń wyniki badań Heinricha (3 sposoby wyrażania uczuć w sztuce), co do drugiego zaś zwalcza z całą słusznością teoryę o t. zw. uczuciach przytłumiających (astenicznych) i dochodzi do wniosku, iż każde uczucie może być pobudką twórczości, choć nie u każdego osobnika. Rola uczuć w sztuce jest ważną także przez swój wpływ na wyobrażenia. Wpływ ten, który wedle Höffdinga przejawia się jako urzeczywistniający, idealizujący i podniecający, oddziaływa też na żywość naszych wyobrażeń i trwa często nawet po zejściu danego uczucia pod próg świadomości. Na tej podstawie tłumaczy autor trafnie istotę indywidualności uczuciowych, z których wynikają odrębne poglądy na świat. Mianowicie indywidualne podłoże uczuciowe wpływa kształtująco na wyobrażenia twórcy, skutkiem czego staje się rzeczywistość ostatecznie tylko wizyą. Twierdzenie to popiera autor doskonałem zestawieniem świata poetycznego Żeromskiego

[1]) W przeprowadzonej tu bardzo ciekawej paralleli między twórczością art. i nauk. warto było uwzględnić analogiczne wywody Struvego we *Wstępie do filozofii* § 9. Także jego dzieło »Sztuka i piękno« zostało całkowicie pominięte.

i Sienkiewicza, jako dwóch wizyi odrębnych, uwarunkowanych kategorycznie ich podłożem uczuciowem. W tej »regulacyjnej« roli uczuć widzi autor istotę szczerości i oryginalności twórczej, ona stanowi jego zdaniem, ową differentia specifica twórczości artystycznej i naukowej, ona wreszcie jest podłożem pewnych specyalnych skojarzeń heteronomicznych wrażeń, jak n. p. w synestezyi. Rozdział ten, najlepszy może w dziele, kończą uwagi o tendencyi motorycznej wyobrażeń, która polega na ścisłym związku między wyobrażeniami, składającemi pomysł, a ruchami, koniecznymi przy utrwalaniu jego w tworzywie.

Ponieważ wszystkie zanalizowane przez autora składniki procesu twórczego napotyka się w każdej normalnej psychice a nie wszędzie ich działanie wiedzie do dzieł sztuki — stąd wniosek, iż psychika artysty — to podłoże, na którem proces twórczy się rozgrywa — musi mieć swoiste cechy. Konieczne jest przeto rozejrzenie się w psychologii umysłu twórczego. Przedstawienie jej wypadło na ogół słabiej. Pewna wielomówność, niejednokrotne powtarzanie się utrudniają oryentacyę. Za swoiste cechy psychiki artystycznej uważa p. Sobeski specyficzną wrażliwość zmysłową, która szczególniej u plastyków się uwydatnia, a różna jest od zintellektowanego reagowania na pobudki zmysłowe u człowieka przeciętnego; następnie przeczulone życie uczuciowe oraz zdolność rekonstruowania względnie »wymyślania« obcej duszy bez obserwacyi rzeczywistości, jedynie na podstawie »zarodków rozmaitych dusz«, tkwiących w twórcy. W tym wypadku mowa wyłącznie o poecie. Dość rozwlekle i może zbyt szczegółowo (sprawa to powszechnie znana) opisuje autor to zjawisko, iż poeta czerpie życie duchowe swych postaci z własnej duszy, obserwacya zaś odgrywa tylko korrektywną rolę. Heilpern nazywa tę właściwość artysty »wielopostaciowością« (w *Przyczynkach do psychologii twórczości*).

Ciekawym jest ustęp następny, dociekający różnicy pomiędzy talentem a geniuszem. Problem to nie tylko w estetyce, ale i w innych dziedzinach życia od dawna interesujący, a tem ciekawszy, iż istniała zawsze pewna chwiejność sądów w przypisywaniu miana geniusza rozmaitym ludziom. Rozliczne przykłady przytoczone przez autora świadczą o tem niezbicie. Skonstatować więc należy w pierwszym rzędzie płynność granic między talentem a geniuszem. Próby ustalenia pewnego kryteryum (np. doskonałość i nowość dzieł geniusza) okazały się zawodnemi, podobnie, jak wysiłki, zdążające do wykazania *różnicy rodzajowej* między umysłem geniusza a człowieka zwyczajnego. Można tedy mówić tylko o r ó ż n i c y s t o p n i a rozmaitych identycznych u obu pierwiastków psychicznych. Szczególniej podświadomości, która aktywną jest i u innych ludzi, zdaje się geniusz o wiele więcej zawdzięczać, niż talent. Ale geniusz bez »żelaznej pracy« wielkiego dzieła nie stworzy. Mówiąc o niej, rozwodzi się autor o t. zw. »klasycznych i romantycznych« temperamentach, nie tylko w sztuce ale i w nauce, w czem odbiega nieco od właściwego zagadnienia. Jako ostatni szczegół, uzupełniający charakterystykę umysłu twórczego, dodaje autor jeszcze uzdolnienie przedwczesne, które w rozmaitych rodzajach sztuk rozmaicie się

objawia, ale słusznie może być uważane raczej za przedmiot psychologii indywidualnej, aniżeli ogólnej psychologii twórczości.

Istotę geniuszu starał się, jak wiadomo, Lombroso sprowadzić do objawów psychopatologicznych, twierdząc, iż nieodzownym warunkiem genialności jest zachwiana równowaga umysłowa. »Epilepsya należy do istoty genialności« twierdził on niedwuznacznie. Otóż rozpatrując krytycznie tę teoryę oraz jej późniejszy posiew, nie dochodzi p. Sobeski do stanowiska zdecydowanego. Na niejedno z twierdzeń badaczy godzi się — ale czyni to zawsze z konkretnemi zastrzeżeniami. Dążność do kompromisu, widoczna zresztą w wielu miejscach dzieła — występuje tu może najsilniej. Wynik jego rozpatrywań dałby się streścić w twierdzeniu, iż chorobliwość wprawdzie nie jest nieodzownym warunkiem genialności, jak chciał Lombroso, ale w indywidualnych wypadkach zdaje się że jest jednym z wielu jej warunków. Dlatego zagadnienie to uważa autor za przedmiot psychologii dyferencyalnej, tworzącej t. zw. patografie, których zestawienie dopiero może prowadzić do następujących wniosków ostatecznych: warunkiem produkcyi artystycznej jest normalne działanie intellektu; anomalie umysłowe są jednak dopuszczalne; wtedy stają się podnietą do twórczości, dostarczają tematu, stwarzają korzystne warunki tworzenia — ale sam proces twórczy musi pozostać zdrowym.

Przebiegliśmy w ten sposób możliwie dokładnie — najważniejsze punkty treści dzieła p. Sobeskiego. Rozliczne drobniejsze, poruszone w niem zagadnienia i kwestye, zwłaszcza, o ile wkraczają na teren rozmaitych działów filozofii a szczególniej psychologii, mogłyby być przedmiotem osobnych i obszernych dyskusyi. Pozostawiając tę żmudną i niewdzięczną pracę specyalistom, wypada mi jeszcze tylko rzucić okiem na całość dzieła (a raczej tomu), na jego ogólny charakter i kompozycyę.

Tu zauważyć należy, iż charakter dzieła jest przedewszystkiem referująco-krytyczny. Ogromna liczba rozmaitych teoryi, związanych z przedmiotem, przesuwa się przed naszą myślą w streszczeniu po największej części jasnem, ścisłem i nacechowanem niezwykłą prostotą wykładu. Za wzór pod tym względem można np. uważać wykład filozofii Bergsona. Do nielicznych wyjątków zaliczyć można te, które oświetlone zostały zbyt jednostronnie, jak np. teorya naturalizmu. To też jako podręcznik informacyjny, jako pomoc do zoryentowania się w chaosie teoryi, dzieło p. Sobeskiego może oddać nieocenione wprost usługi nie tylko inteligentnym laikom (dla których zdaje się być w pierwszym rzędzie pisane), ale i fachowcom. Własne stanowisko autora wobec tego materyału jest, jak to już zaznaczyłem, z reguły eklektyczne (oczywiście w szlachetniejszem tego słowa znaczeniu) — więc bądź co bądź na ogół mało twórcze i oryginalne, tu i ówdzie nawet dość niezdecydowane.

Co się tyczy układu książki, to przedewszystkiem powtórzyć mi wypada to, o czem już raz wspomniałem, mianowicie, iż zagadnienie przedmiotu filozofii sztuki i metody badań, tak ściśle ze sobą związane, rozerwane zostały obszernym rozdziałem, poświęconym historyi estetyki. Rozdział ten wogóle nie należy do rzeczy, z czego autor wprawdzie zdaje sobie sprawę, ale usprawiedliwia jego wprowadzenie tem najpierw,

iż »przywodząc sobie przed pamięć dorobek przeszłości, orjentujemy się z natury rzeczy łatwiej w estetyce teraźniejszości«, a powtóre brakiem zupełnym historyi estetyki w języku polskim. Ten drugi wzgląd wogóle nie może wchodzić w rachubę — mógł być bodźcem do wydania osobnej broszury tej treści, bardzo zresztą pożądanej. Co do pierwszego zaś to zdaje się, iż o wiele praktyczniej było uwzględniać odnośne dawniejsze teorye zawsze tam, gdzie tego wymagała omawiana kwestya i łącznie z teoryami nowszemi. Pożytek takiego układu potwierdza zresztą sam autor, czując się zmuszonym *powtarzać* wykład teoryi dawniejszych, których uwzględnienie w danem miejscu było potrzebne, a odwołanie się do ustępu odnośnego w »Dziejach estetyki« nie wystarczało. Tak się ma rzecz np. z Kantem, Taine'm itp. — Za drugą wadę kompozycyi dzieła uważam sam tok i następstwo wykładanych i rozważanych materyi, które jest odbiciem przebiegu badań i tej drogi, którą myśl autora w jego poszukiwaniach za prawdą odbyła. A przecież czemś innem jest wykład zdobytych już wyników naukowych aniżeli sam przebieg pracy. Wyobrażam sobie, iż dla czytelnika przystępniejszym i naturalniejszym byłby następujący porządek materyi: zagadnienie zakresu i metody; geneza sztuki (odłożona przez autora do tomu drugiego); charakterystyka umysłu twórczego w związku z jego stosunkiem do rzeczywistości; składniki procesu twórczego i wreszcie iego przebieg.

W obfitym materyale przykładowym za mało może uwzględniono twórczość i twórców polskich. Wprawdzie materyał to jeszcze niedość przygotowany, studya nad psychologią twórczości naszych wielkich artystów jeszcze w powijakach, ale najbardziej typowe przykłady, jak np. z Grottgera lub Matejki, Mickiewicza lub Krasińskiego (gdy chodzi np. o koncepcyę i kompozycyę wewnętrzną i zewnętrzną) dałyby się z łatwością przytoczyć. Przy rozpatrywaniu istoty sztuki nie uwzględniono też jedynego większego dzieła polskiego, tej materyi poświęconego, jakiem jest »Sztuka i piękno« Struvego.

Język z reguły potoczysty i jasny szpecą miejscami błędy czy przeoczenia fleksyjne i składniowe, jak np. p a l c y (str. 292 = 2 przyp. l. mn. od palec); o b c i (275 = 1 przyp. l. mn. zam. obcy); p r z y ś l i (342, zam. przyszli); n i e p o d o b n o (= niepodobna); r e g u l a c y j n o (360, przysł., zam. regulacyjnie); u p r a w o m a c n i a (377, ?); d o k o n u w u j e (= dokonywa); składnie: »...stawało się wszystko b i a ł e...« (355, zam. białem); »...tem więcej, p o m n ą c, ż e...« (377, zam. »tem więcej, że...«) itp.

Lwów. *Zygmunt Gerstmann.*

Appel Karol: Filologia, jej zakres i zadania[1]. **Wóycicki Kazimierz**: Historya literatury i poetyka[2]. **Wóycicki Kazimierz**: Jedność stylowa utworu[3]. **Mann Maurycy**: O literaturze porównawczej[4]

Trzy pierwsze z wymienionych prac mają pewną wspólną fizyognomię, nie tylko im zresztą właściwą. Kto kiedyś pisać będzie dzieje umysłowości polskiej, ten rozdziałowi »samouctwo« wielką będzie musiał poświęcić uwagę przy rozważaniu stosunków w Królestwie w w. 19. *Poradnik dla samouków* okazał się twardą koniecznością, ale zarazem przepięknym dokumentem siły umysłu polskiego, który w najtrudniejszych i najcięższych warunkach potrafił sam kształcić się i wykształcić. Nie mniej jednak epoka ta pozostawiła po sobie pewne przykre naleciałości, które usunąć będzie zadaniem obecnej generacyi.

Dwie pierwsze prace mają przedewszystkiem charakter informacyjny i są robione w stylu *Poradnika dla samouków*. K. Appel zastanawia się nad zakresem filologii. Streścić wywody autora jest niepodobieństwem, zoryentować się w nich trudno, jest to bardzo niejasna kombinacya różnych pomysłów, oparta na szerokiem oczytaniu. Bo kogóż autor nie cytuje: Draghicesco, Gercke, Jagić, Durkheim, Vico, Freud, Wyplel, F. Krüger, Sebillat, Manolesco i t. d. i t. d.? Podstawą dojścia do wszelkich rezultatów w metodologii nauk humanistycznych jest przedewszystkiem dokładna znajomość i przemyślenie historyi problemu; w wywodach autorach daje się odczuwać rażący brak tego historycznego ugruntowania, natomiast autor chwyta się całego szeregu nowszych i najnowszych — czasem bardzo wątpliwej wartości pomysłów — jak badania Rutzów lub Freuda i myśli, że tą drogą zdoła dojść do czegoś oryginalnego. Filologię identyfikuje po prostu z tem, co się nazywać zwykło naukami humanistycznemi, nazywa ją systemem nauk humanistycznych. Już to jest zgoła błędne i mylne postawienie kwestyi. Przez filologię rozumie się dziś naukę o duchu pewnego narodu — o ile on znalazł wyraz w języku. O istocie zaś tej nauki nie stanowi jej zakres, lecz metoda, względnie metodyczne nastawienie się jednostki. Dwa są zadania filologiczne: ustalenie tekstu i jego zrozumienie; to są główne zadania i cel filologii, wobec którego wszystkie inne nauki schodzą do rzędu pomocniczych i jako takie wchodzą w skład różnych encyklopedyi filologicznych, ale nie filologii. Nie uważam za stosowne zajmować się dalej wywodami autora, stwierdzam tylko, że, jeźli autor miał zamiar usunąć przy ich pomocy, zgoła »mętne pojęcia«, panujące o filologii, to przyczynił się tylko do jeszcze gorszego ich zamącenia, tem niebezpieczniejszego, że pod pozorem naukowości.

---

[1] Sprawozdanie z posiedzeń Tow. Nauk. Warsz. Rok VIII (1915). Zesz. 3, str. 26.

[2] Prace naukowe Tow. Nauk. Warsz. Wydz. I. Nr. 4, r. 1914, str. 70.

[3] Sprawozdanie z posiedzeń Tow. Nauk. Warsz. Rok VII (1914).

[4] »Rok Polski«, r. 1917, listopad str. 53—70.

W pracy K. Wóycickiego p. t. *Historya literatury i poetyka* razi tak samo brak fundamentu historycznego i nieznajomość zasadniczych i istotnych problemów nauk humanistycznych. Autor cennej pracy o polskiem wierszowaniu zbyt pochopnie zaszedł tu na obcy mu zdaje się teren. Jakie jest zadanie jego pracy, tego jasno nie określa nie formułuje, jeźli miał nim być stosunek historyi literatury do poetyki, to autor nie uświadomił sobie zgoła niezmiernie interesującego problemu. Ażeby go módz postawić, trzeba przedewszystkiem znać z jednej strony dzieje poetyki i dzieje studyów literackich, trzeba sobie uświadomić, jak z biegiem czasów zmieniała się funkcya naukowa poetyki, a równocześnie i poglądy na istotę nauki o literaturze ulegały zmianom. Bez takiego historycznego oparcia nawet zabierać się nie można do takich zagadnień, bez obawy pływania po wierzchu. A problem sam? Stanowi on najistotniejsze sedno metodologii nauk humanistycznych i jako taki został ujęty, uznany i przedstawiony przez Diltheya w jego epokowej pracy *Der Aufbau der geschichtlichen Welt*, której autor nie znał. Cały rozwój pewnej nauki przedstawić się da jako wzajemne przenikanie się funkcyi systematycznej i historycznej, raz jedna, raz druga bierze górę; ten »wzajemny stosunek zależności« warunkuje postęp w tych naukach. Poetyka więc opiera swe twierdzenia na wiadomościach zaczerpniętych z historyi literatury, a historya literatury opiera się na kategoryach zaczerpniętych z poetyki.

Autor oparł swoje wywody na szeregu nowszych rozpraw metodologicznych, ale znajomość jego wykazuje pod tym względem znaczne braki. Autor nie uwzględnił poglądów E. Elstera (*Die Aufgaben der Literaturgeschichte*, 1894), R. Ungera (*Philosophische Probleme in der neueren Literaturwissenschaft*, 1908), E. Schmidta (*Reden*), Walzla (*Analytische u. synthetische Literaturforschung* w Germ-rom. Monatschr. II), R. M. Meyera *Über das Verstehen von Kunstwerken* (w Neue Jahrbücher, 1901). Klasycznemu wykładowi ten Brinka zarzuca autor brak ścisłości (!!!), cóż w takim razie sądzić o jego wywodach? Powoływa się na powagę Wetza, którego elukubracye jeszcze w r. 1892 (Deutsche Literaturzeitung z r. 1892 szp. 1363) nazwał Burdach »armseliges Gerede«.

Rozprawa o jedności stylu poetyckiego jest to pięknie napisany essay, w którym należałoby też uwzględnić dzieło Th. A. Meyera *Das Stilgesetz der Poesie*. Problemy, przez autora traktowane, pierwszy ujął Shaftesbury z początkiem 18 wieku. W końcowych wywodach formułuje autor bardzo szczęśliwie i trafnie zadanie historyi literatury. Teza autora da się określić w ten sposób: historya literatury jest historyą stylu. Tylko pojęcie stylu, którem autor operuje, wymagałoby pewnej rewizyi; autor mówi n. p. o stylu materyału (str. 35), co jest niejasnem a w mojem przekonaniu sprzecznością, bo styl tkwi w twórcy a nie w materyale. Zakwestyonowałbym również twierdzenie, że najdoskonalej poznajemy styl artysty w skończonych arcydziełach; czasem fragmenty i waryanty stokroć lepiej nam tę tajemnicę zgłębić pozwalają.

Na bardzo gruntownem znastwie przedmiotu oparta jest rozprawa M. Manna, którą autor nazwał skromnie szkicem informacyjnym. Po zbadaniu poglądów na istotę t. zw. literatury porównawczej dochodzi autor całkiem słusznie do wniosku, że błędnem jest mniemanie, że literatura porównawcza jest osobną dziedziną badań, doskonalszą i wyższą od zwykłej historyi literatury (66). Niema historyi literatury porównawczej — jest tylko metoda porównawcza, której nadużywanie jest typowym objawem współczesnego amerykanizmu naukowego. Trzeba wiedzieć, co się porównywa i poco się porównywa, — trzeba sobie zdać sprawę z granic porównywania, które je ma, jak każda funkcya intelektualna. Specyalną uwagę należałoby poświęcić sprawie porównawczej literatury z punktu widzenia dydaktyki uniwersyteckiej — młodzież czuje ogromny popęd do studyów porównawczych, opanowanie szerokich obszarów literackich sprawia młodemu specyalną satysfakcyę. A jednak studya te, o ile nie towarzyszy im ścisłe wykształcenie filologiczne, bardzo łatwo prowadzą na bezdroża i zamiast przyczynić się do rozszerzenia horyzontu, wyrabiają płytkość sądu i powierzchowność poglądów.

Lwów. *Zygmunt Łempicki.*

Wspomnienia pośmiertne.

Stanisław Schneider, ur. w 1858 r. 23 stycznia we Lwowie, zmarł jako em. dyrektor gimnazyum Franciszka Józefa we Lwowie 8 sierpnia 1917. Z zawodu filolog klasyczny ogłaszał przeważnie artykuły z zakresu filologii klasycznej. Dopiero w ostatnich latach zaczął zajmować się także historyą literatury polskiej. Należą tutaj następujące rozprawy:

Horacyusza Oda IV, 4, a Mickiewiczowskie „czterdzieści cztery". Eos, V, str. 62—64.

Luckrecyus i Horacy a Treny Kochanowskiego. Eos. X, str. 72—82, i nadb. Lwów, 1904

Gottfryd Ernest Groddeck w setną rocznicę powołania jego do Wilna na katedrę literatury greckiej. Muzeum, 1904, str. 685—700, 819—825 i odb. Lwów, 1904, str. 23.

Teorya palingenezy w Samuelu Zborowskim Słowackiego. Pamiętnik literacki, 1906, str. 311—322 i odb. Lwów, 1906, str. 14.

Słowacki jako gnostyk. Pamiętnik literacki, 1909, str. 46—55.

Kilka objaśnień do dzieł Słowackiego. Sprawozdanie gimnazyum VIII we Lwowie 1909, str. 104—118, pomieszczone także w Księdze pamiątkowej J. Słowackiego. Lwów, 1909, tom II.

Jeszcze o wężu saturnowym. Pamiętnik literacki, 1910, str. 308—309.

Badania nad źródłami twórczości Juliusza Słowackiego w ostatnim okresie życia. Lwów, 1911, str. 116.

Treść: I. Teorya palingenezy w „Samuelu Zborowskim". II. Słowacki jako gnostyk. III. Kilka objaśnień do dzieł Slowackiego. IV. Pieśń o jaskółce. V. Król wężów. VI. Bóg domowy. VII. Burłak. VIII. Koń biały Wernyhory. IX. Wzmianki o wężach w „Śnie srebrnym Salomei". X. Pająk. XI. Pszczoły. XII. Dziedzilla. XIII. Beatryx Cenci. XIV. Pieśń jaskółcza w „Zawiszy Czarnym".]

Świat ptasi w Balladynie. Kraków, 1911, str. 22.

Krasiński a Sallustyus. Spraw. gimn. III we Lwowie, 1912, str. 51—58, pomieszczone także w Księdze pamiątkowej Z. Krasińskiego Lwów, 1912, tom II.

Jedno ze źródeł twórczości Słowackiego. Kraków, 1912, str. 17.

„Zemsta więc i naprzód tam, gdzie brzęczą pszczoły“ (Irydion cz. 2.) Pamiętnik literacki, 1912, str. 142—145.

Słowackiego „Genesis z ducha“ w wierszowanej przeróbce. Pamiętnik literacki, 1913, str. 68—77.

Wpływ Maniliusa na improwizacyę Konrada. Tamże 1916, str. 300—303.

Motyw rusalny w poezyi polskiej. (Balladyna, Beniowski, Dziady, Wesele). Tamże, 1917, str. 89—99.

Maryan Antoni Kurpiel, ur. 10 czerwca 1866 r. w Krakowie, ukończył wydział filozoficzny w Uniwersytecie Jagiellońskim, studyując filologię polską i lingwistykę. W latach 1888—1890 przebywał w Berlinie i Paryżu dla studyów naukowych. Po uzyskaniu doktoratu filozofii i złożeniu egzaminu nauczycielskiego z j. polskiego, wstąpił do służby gimnazyalnej, pracując kolejno w Krakowie, Jarosławiu, z powrotem w Krakowie, wreszcie we Lwowie, gdzie był najpierw kierownikiem, a następnie dyrektorem VIII gimnazyum. Zmarł 12 listopada 1917 r.

W chwilach wolnych od pracy zawodowej poświęcał się pracy literackiej, ogłaszając rozprawy historyczne-literackie, głównie z epoki stanisławowskiej i początków XIX w. Przeważną część studyów poświęcił I. Krasickiemu i Niemcewiczowi. Ponadto zebrał wiele materyałów do życia i twórczości Dantiscusa podczas podróży naukowej, podjętej do Gdańska, Królewca, Fromborku, Sztokholmu i Upsali w r. 1904 i 1905, monografii jednak o tym poecie nie pozostawił. Prace ś. p. Kurpiela, zwłaszcza o Krasickim i Niemcewiczu, są rzetelnymi przyczynkami w naszej literaturze krytycznej; opierając się w nich po większej części na niewyzyskanych rękopisach, podawał ciekawe szczegóły jużto o życiu jużto o nieznanych utworach obu pisarzy. Zapisał się także dobrze jako wydawca.

Oto spis jego prac historyczno-literackich:

Kilka słów o Adamie Naruszewiczu. Pamiętnik słuchaczy uniwersytetu Jagiellońskiego. Kraków, 1887, str. 504—545.

Przekonania religijne Ignacego Krasickiego. Rozdział z pracy p. t. Filozofia Ignacego Krasickiego. Sprawozdanie dyr. szkoły realnej w Krakowie 1893, str. 3—27 i odb. Kraków, 1893, str. 28.

Polityczne i społeczne przekonania Ig. Krasickiego. Jarosław, 1896, str. III+39.

Podręcznik do dziejów literatury polskiej. Biblioteka powszechna 287—292. Złoczów, 1900, 16-ka, str. 324.

Autobiografia Bronisława Trentowskiego. Pamiętnik literacki, 1902, str. 657—660.

List Niemcewicza do generała Chłopickiego. Kwartalnik historyczny, 1902, str. 391—2.

J. Słowacki członkiem Towarzystwa literackiego polskiego w Paryżu. Tamże 1903, str. 264—267.

Krasicki J. Bajki i przypowieści. Arcydzieła polskich i obcych pisarzy t. 22. Brody, F. West, 1904, str 100 2 nlb.

Kilka szczegółów do żywota i twórczości J. Krasickiego. Tamże, 1904, str. 111—120.

Pięć listów Ł. Górnickiego do Mikołaja Krysztofa Radziwiłła. Wydał... Archiwum do dziejów i lit. oświaty w Polsce, X, 1904.

Pamiętniki ks. Stanisława Jundziłła prof. uniwersytetu wileńskiego. Archiwum do dziejów liter. i ośw. w Polsce. XIII, (1914), i odb. Kraków, 1905, 8-vo, str. 147.

Nieznane bajki J. Krasickiego. Pamiętnik literacki 1906, str. 77—81.

Cztery listy Łukasza Górnickiego. Archiwum do dziejów lit. i ośw. w Polsce. XII 83—88. (Kraków, 1906.)

Prawa ręka ks. biskupa warmińskiego. Pamiętnik literacki 1907, str. 492—500.

Nieznane utwory J. U. Niemcewicza. Tamże, 1908, str. 350—371, 625—639, 1913, str. 78—90, 219—218, 340—350.

Cantio de Hungaria occupata. Tamże, 1912, s. 299—304.

J. U. Niemcewicz. Pamiętniki z 1830—1831 roku. Wydał M. A. Kurpiel. (Źródła do dziejów Polski porozbiorowych IV). Kraków, nakł. Ak. Um., 1909, str. V+161.

Niemcewicz J. U. Żywoty znacznych w XVIII w. ludzi. Wydał i wstępem opatrzył... Kraków, 1904, str. 94.

Dwie nieznane powieści J. U. Niemcewicza. Pamiątkowa księga... Stanisława Tarnowskiego. Kraków, l. 1904, str. 131—173.

Sprawozdanie ze studyów w archiwach frauenburskiem, gdańskiem i królewieckiem. Sprawozdania z posiedzeń Akad. Um. 1906, nr. 2. s. 10—12.

Bronisław Kąsinowski urodził się 23 lutego 1861 roku w Skokach w Poznańskiem, z ojca Ignacego, uczestnika ruchu narodowego w r. 1848, i matki, Pauliny z Seredyńskich. Po ukończeniu gimnazyum w Wągrówcu wyjechał na uniwersytet wrocławski, poświęcając się studyom filozoficznym, historycznym i literackim; słuchał przedewszystkiem wykładów prof. Włady-

sława Nehringa, Ryszarda Roepella i Jakóba Cara, którym zawdzięcza gruntowną metodę naukową. We Wrocławiu brał też wybitny udział w życiu umysłowem polskiej młodzieży akademickiej; był prezesem (ostatnim, niestety!) Towarzystwa literacko-słowiańskiego, najstarszego ze związków akademickich słowiańsko-polskich pod zaborem pruskim, a tak dodatnio i chlubnie zapisanego w dziejach umysłowości akademików polskich, rozwiązanego w r. 1886 przez pruskiego ministra oświaty, Gosslera, w przeddzień obchodu 50-lecia istnienia Towarzystwa. Historyę Towarzystwa opracował Kąsinowski w r. 1886 w broszurze: „Pamiętnik Towarzystwa literacko-słowiańskiego przy uniwersytecie wrocławskim, wydany w roku złotego jubileuszu. We Wrocławiu, 1886, str. 86“. Przebywał też pewien czas w uniwersytecie marburskim i krakowskim.

Po uzyskaniu kwalifikacyi nauczycielskiej objął posadę nauczyciela historyi w gimnazyum w Montabaur nad Renem (1888—1889), z powodu jednak szykan ze strony władz przeniósł się do Galicyi, gdzie był kolejno nauczycielem w gimnazyach w Krakowie, Brodach i Przemyślu. Ostatnie lata spędził we Lwowie, gdzie był najpierw nauczycielem j. polskiego w gimnazyum II, następnie zaś w szkole przemysłowej. Zmarł po dłuższej chorobie 18 stycznia 1918 r. we Lwowie.

Ś. p. Zmarły oddawał się początkowo zachęcony przez prof. H. Struvego badaniom filozoficznym; rezultatem ich był piękny przekład „Filebosa“ Platona, z wyczerpującą przedmową o etyce metafizycznej Platona (druk. Warszawa, 1888), jako też przekład i exegeza Arystolesa: „O duszy“, nie ogłoszone jednak drukiem. Później dopiero, od r. 1892, podjął badania historyczno-literackie, których rezultaty ogłaszał w czasopismach i dziennikach, m. i. był wiernym współpracownikiem Pamiętnika literackiego, dla którego już ciężko chory, wygotował jeszcze dwie ostatnie prace: o Cybulskim i o komedyi Zabłockiego: „Król w kraiu rozkoszy“. Zajmował się przedewszystkiem okresem Stanisławowskim i w. XIX. Z rozpraw jego mają trwałą wartość prace o Zabłockim i wydania jego dwóch komedyi („Zabobonnika“ i „Fircyka w zalotach“); wygłoszone w r. 1904 w uniwersytecie powszechnym we Lwowie wykłady o rozwoju komedyi polskiej w drugiej połowie w. XVIII (niewydrukowane) odznaczały się zręcznem ujęciem przedmiotu i trafnem wykazaniem związków z prądami zagranicznymi. Interesował się też twórczością Karola Balińskiego i Maryi Bartusówny, zbierając skrzętnie materyały do wyczerpujących monografii; pozostawił jednak tylko urywki, świadczące o gruntowności studyów przedsięwziętych. Wszystkie artykuły Zmarłego odznaczają się wielką sumiennością, ścisłością naukową, wszechstronnem oświetleniem, prawdziwem umiłowaniem literatury narodowej.

Oprócz artykułów literackich ogłaszał także przez dłuższy czas w Dzienniku Poznańskim korespondencye ze Lwowa, pod pseudonimem Marka, Rokity i Welfa, pisane z prawdziwą werwą dziennikarską, ktoremi przyczynił się niemało do lepszego poznania w Wielkopolsce stosunków galicyjskich.

Pomimo nie sprzyjających stosunków nigdy nie zaniedbywał pracy naukowej: rwał się do niej ciągle, zawsze o jakimś temacie myślał — niestety wielu planów nie pozwolił mu wykonać przedwczesny zgon.

Doskonały nauczyciel, skromny, pożyteczny pracownik, w życiu prywatnem pełen prawdziwych, cichych cnót, miłujący sprawę polską gorąco i całem sercem jej oddany, lubiony i ceniony przez wszystkich, którzy go poznali, odszedł przedwcześnie z prawdziwym żalem przyjaciół i kolegów.

Ogłosił następujące prace historyczno-literackie:

Kazimierz Tetmajer. Poezye. Kraków, 1891. Szkic literacki. Kurjer polski. Kraków, 1892, nr. 214 i 215.

Przemówienie z okazyi odsłonięcia pomnika Józefa Korzeniowskiego w Brodach. Część literacka drukowana w Dzienniku Poznańskim, 1897, nr. 68. Toż po francusku w Bulletin pollonais littéraire, scientifique et artistique, Paris, 1897, nr. 106 p. t. J. Korzeniowski, Extrait d'une conférence. W całości drukowane w dziełku: Pamięci J. Korzeniowskiego. Książka zbiorowa. W Brodach, 1899, str. XIX—XXV. Por. tamże s. 21—32 przedmowę Kąsinowskiego do sylwetki Wilkońskiej o Korzeniowskim.

Beiträge zu einem Studium des Lustspieldichters Franz Zabłocki. I. Teil. Program gimnazyum w Brodach, 1897 i odb. Brody, 1897 8-vo, str. 48.

Wspomnienie Kornela Ujejskiego o Mickiewiczu jako kompozytorze. Dziennik Poznański, 1898, nr. 244.

Nad grobem Juliusza. Dziennik Poznański, 1899, nr. 77 i odb. Poznań. 1899, str. 14.

Alma Mater Cracoviensis. Dziennik Poznański, 1900. nr. 129.

Zaczarowane Koło Lucyana Rydla i jego pierwowzory. Szkic literacki. Tamże, 1901, nr. 96 102.

Ignacy Krasicki *3.II. 1735 †14.III. 1801. Wspomnienie ku uczczeniu setnej rocznicy śmierci. Tamże, 1901, nr. 142, 144, 145, 147—149.

Urywek z dziejów krytyki teatralnej w drugiej połowie XVIII w. Czas, 1901, 183—4, pzedrukowane w Dodatku literackim i artystycznym do Dziennika Poznanskiego, 1908, nr. 97 i 103.

»El« (Kazimierz Laskowski). Szkic literacki. Dziennik Poznański, 1902, nr. 89 = Nowy głos polski, 1902, nr. 161.

August Wilkoński. Wspomnienie ku uczczeniu 50 rocznicy śmierci. Dziennik Poznański, 1902, nr. 74 i Nowe słowo polskie, 1902, nr. 88.

A. Dygasiński. Nekrolog literacki. Dziennik Poznański, 1902, nr. 132.

M. Gosławski. Tygodnik illustrowany, 1902, nr. 40; Słowo polskie, 1903, nr. 561 i 563; Dziennik Poznański, 1909, dod. lit. i art. nr. 7—10.

Seweryn Goszczyński. Gazeta Lwowska, 1903, nr. 279 i 280.

Aleksander Chodźko. (1804 + 1891). Tygodnik Illustrowany, 1904, str. 686.

Kasprowicz. Uczta Herodyady. Dziennik Poznański, 1905, nr. 1—3.

Marya Bartusówna. Szkic literacki. Dziennik poznański 1905, 158—9, 162—163, 165—167 i 238.

Stefan Garezyński. Dziennik Poznański, 1905, nr. 94.

Garść wspomnień. (Ku upamiętnieniu jubileuszu prof. Nehringa). Słowo polskie, 1905, nr. 595, str. 7—8.

Garść nowych szczegółów o dramatycznej twórczości Franciszka Zabłockiego. Pamiętnik literacki, 1905, str. 53—64.

Marya Bartusówna. Szkic literacki. Nasz kraj, 1906, I, nr. 22—26.

Ewaryst Estkowski. Dziennik Poznański, 1906, nr. 7 i 8.

Antoni Kalina. Dziennik Poznański, 1906, nr. 106.

Franciszek Zabłocki. Zabobonnik, komedya w 3 aktach, opracował dla użytku szkolnego B. K. (Arcydzieła polskich i obcych pisarzy t. 43—44). Brody, 1906, str. 171.

Franciszek Zabłocki. Fircyk w zalotach, komedya w 3 aktach. Według tekstu Grollowskiego opracował dla użytku szkolnego B. K. (Arcydzieła polskich i obcych pisarzy t. 58). Brody, 1907, str. 120.

Wojciech Bogusławski. (Kilka fragmentów ku upamiętnieniu 150 rocznicy urodzin). Literatura i sztuka. (Poznań), 1900, str. 529—532, 545—548, 566—568.

Towarzystwo literacko-słowiańskie we Wrocławiu 1836—1886. Dziennik Poznański, 1911, nr. 221—223, 226, 228. Toż: w skróconej formie w Słowie polskiem 1911, nr. 462, 464 i w Kurjerze Poznańskim, 1911, nr. 229 i 231.

Zabawy literackie w dworach szlacheckich na Czerwonej Rusi przed 120-tu laty. Kronika powszechna, 1914, str. 221—223.

Władysław Bełza. 1847+1913. Literatura i sztuka, 1913, str. 81—83.

Pamięci Karola Balińskiego. *25. 5. 1817 †10. 1. 1864. Tamże, 1914, str. 324—328, 337—340 i 353—356.

Poeta-ułan, obrońca Zamościa. [M. Gosławski]. Wiek Nowy, 1915, nr. 4282—4293.

Kilka uwag o komedyi Niemcewicza: Podejrzliwy. Pamiętnik literacki, 1916, 293—300.

Izaak Kramsztyk 1814—1889. Wspomnienie, Wiek Nowy, 1917, nr. 4748—4760.

Wojciech Cybulski. (*1808 †1867). W pięćdziesiątą rocznicę śmierci. Pamiętnik literacki, 1917, str. 213—225.

Franciszka Zabłockiego: Król w kraiu rozkoszy. (Garść luźnych uwag). Tamże, 1917, str. 316—339.

Ogłosił nadto szereg recenzyi w Dzienniku Poznańskim.

Lwów. *Wiktor Hahn.*

Ś. p. Dr. Bronisław Czarnik
*1858 †1918 r.

Jeżeli prawdą jest mniemanie, że tylko ludzie skromni i cisi, których żywot zarówno zewnętrzny jak wewnętrzny mija bez blasku i szumu, potrzebują wspomnień pośmiertnych, co u grobu ich stanąwszy, wołałyby z przeświadczeniem szczerem wobec współczesnych i potomnych: *arceo oblivionem*, prawdy szczególnej nabywa ono wobec zmarłego dnia 19 maja b. r. dra Bronisława Czarnika.

W zwięzłe słowa da ująć się biografia tego niewątpliwie najskromniejszego ze skromnych i najcichszego z cichych ludzi, — w tak zwięzłe, że typowością i jednostajnością toku swego od początku do rozwiązania mogłaby stanąć chyba tylko obok idealnie krótkich „vitae“ doktorandów niemieckich.

Ś. p. Bronisław Czarnik, urodzony w Bóbrce 1858 r. z ojca Jakuba, lekarza, którego imię zapisała także bibliografia polska jako autora książki medycznej, studya średnie, zakończone egzaminem dojrzałości 1876 r., odbył w gimnazyum polskiem (im. Franciszka Józefa, we Lwowie a uniwersyteckie, które uwieńczył tytuł doktora filozofii, na Wszechnicy tegoż grodu, miejsca jego stałego pobytu do schyłku życia.

Od pierwszej młodości miał dwa umiłowania: kochał przeszłość Polski i jej kulturę duchową — i kochał książkę, — one również wytyczyły mu kierunek studyów i wskazały drogę do zawodu, pragnieniom młodzieńca najodpowiedniejszego. Umiłowanie pierwsze kazało mu za lat uniwersyteckich pójść pod kierownictwo znamienitych uczonych i pedagogów, zasłużonych wychowaniem całego szeregu pracowników naukowych, ś. p. prof. Ksawerego Liskego i ś. p. Romana Pilata, i oddać się niepodzielnie studyum dziejów powszechnych, polskich, literatury i języka ojczystego, wszakże bez zaniedbania innych dziedzin humanistyki; umiłowanie drugie zaprowadziło go przed wrota świątyni i skarbnicy duchowyoh dorobków narodu, Ossolineum, i zaciągnęło go tam w służbę niemych i umarłych, a przecie tak

życiodajnych i tak potężnie do teraźniejszości i przyszłości przemawiających — ksiąg i kodeksów. Jako student uniwersytetu zostawszy stypendystą Instytutu 1877 r., — potem uzyskawszy w nim posadę urzędową skryptora literackiego 1883 r., z biegiem czasu wyniesiony został na stopień wicekustosza, wreszcie kustosza rzeczywistego, i nosił nie tylko zasłużenie ale i słusznie ten tytuł, bo stróżował wiernie i z poświęceniem książnicy przesławnej, jako prawdziwy, starohelleński θησαυροφύλαξ. Należąc do rodzaju ludzi rzadkich, którzy nie błyskotliwe tytuły mają na oku, ale na zasłudze rzetelnej i pracowitości żywota zakładają uznanie i stanowisko, przetrwał na placówce bibliotekarza, tymi właśnie środkami osiągniętej, lat pełnych czterdzieści, — dzierżył ją z wysoce sympatyczną, męską dumą, nie gonił zasię nigdy za innymi ponadto honorami, wyjąwszy że piastował godność wydziałowego w zrzeszeniach naukowych jak lwowskie Towarzystwo historyczne i Towarzystwo literackie im. Adama Mickiewicza, lub — że zaszczyczony został przez Akademię Umiejętności członkowstwem Komisyi czyto historycznej czy do badań w zakresie literatury i oświaty w Polsce. Namiętnie przywiązany do Zakładu Narodowego, sumę usiłowań swoich, wszelki czyn, wszystkie najlepsze strony charakteru, wśród których miejsce szczególne zajmowała wytrwałość, gorliwość, sumienność i porządek, poświęcał na spełnianie urzędu, uważając za jego część konieczną: wyświadczanie posług społeczności uczonych i publiczności czytającej. Pod tym względem ostatnim w osobie nieboszczyka, na pozór sztywnej, jednoczyła się słodycz i godność, grzeczność i uprzejmość, życzliwość i chętność wobec wszystkich, — przymioty, w których nie było nic robionego a które jednały mu serca dobre!

Zawód bibliotekarza, w którym ś. p. Czarnik strawił całą młodość i wiek męski, niewątpliwie wywarł wpływ na kierunek i charakter jego pracy naukowej, co zwyczajnie zachodzi u każdego, służącego książce, gdy, pomimo zatrudnień urzędu, nie pożegnał się z myślą być twórcą książki. W stopniu jeszcze wyższym miało to miejsce u nieboszczyka, nie tylko przywiązanego do Ossolineum, ale jakoby spojonego organicznie z umiłowanym Instytutem, skarbnicą historyi i literatury polskiej, przez umiłowanie badań właśnie historycznych i literackich.

Z dobrej szkoły akademickiej wyszedłszy, pisarskim aspiracyom swoim publiczny dał wyraz 1882 r. w rozprawie „Żywot Łukasza Górnickiego“ (drukowanej w „Przewodniku naukowym i literackim“, wydanej w odbitce, powiększonej dodatkami 1883 r., str. 97). W rzeczy tej, z ogólną życzliwością krytyki przyjętej, autor młody po raz pierwszy dał skończony wizerunek twórcy „Dworzanina polskiego“ jako obywatela i człowieka, złożył w niej dowody zaznajomienia się dokładnego z metodami badań umiejętnych, oryentowania się w źródłach, operowania mnóstwem

szczegółów nowych i nieznanych, wreszcie umiejętności spojenia ich w syntezę. Książka rzeczona, pomimo że przedstawiciel kultury Złotego Wieku tylko z jednej strony został w niej oświetlony, a działalnosć jego jako pisarza polskiego, wcielonego w włoskiego renesansistę, odłożona na później czy innemu przekazana pióru, pozostanie obok dzieła R. Loewenfelda „Łukasz Górnicki. Sein Leben und seine Werke“ (Breslau, 1884) najlepszą pracą, poświęconą znakomitemu styliście polsklemu XVI stulecia, a wogóle jedną — szczególnie jeżli czas wyjścia weźmie się pod uwagę — z najsumienniejszych monografii z zakresu historyi literatury polskiej.

Po wydaniu rozprawy o Górnickim nieboszczyk zaczął rozmyślać nad tematami przyszłych swoich zajęć historyczno-literackich, które miały mu wypełnić życie, i ustalił sobie trzy plany — jak zwierzał się kiedyś przed kreślącym te słowa — mianowicie napisać wyczerpującą rzecz o Adamie Mickiewiczu, — przedstawić dzieje Galicyi polityczne i kulturalne od pierwszego rozbioru do czasów najświeższych i zbadać historyę krytyki literackiej i artystycznej w Polsce, — nie wyrzekając się schodzenia na inne także obszary, zależnie od okoliczności i aktualnej konieczności.

Czciciela niezachwianego duchowej puścizny największego geniusza Polski i krzewiciela jego kultu w zamiarze pierwszym utwierdziło dwutomowe dzieło P. Chmielowskiego: „Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki“, (Warszawa, 1886), które zawsze oceniał trafnie, — następnie niedługo potem zawiązane „Towarzystwo literackie“ im. wieszcza we Lwowie. Ogłosiwszy przed dwoma tymi faktami *Nieznany list A. Mickiewicza* (Przewodnik Nauk. i Liter., 1885, str. 475—77), w którym dał przyczynek do jego korespondencyi z Ankwiczówną (1831 r.) i wiadomość o dwóch autografach, — zabiera głos najbliższy o jednym z najszczytniejszych utworów literatury polskiej w *Słowie o Farysie Mickiewicza*, (Ateneum, 1888, t. II, str. 349–54), — daje próbę badania wpływu poety wielkiego na społeczeństwo w rozprawie: *Na wieść o śmierci A. Mick.* (Przewodnik N. i L., 1891, str. 961—976), — porusza sprawę, tak blizko z jego imieniem związaną, w *Wieściach o Filaretach wileńskich we Lwowie* (Pamiętnik Tow. lit. im. A. Mick., 1898, t. VI, str. 306—10), — nareszcie przysparza rozdział do historyi stosunków twórcy „Pana Tadeusza“ z Galicyanami w artykule: *Walenty Chłędowski u Mickiewicza w r. 1845* (tamże, str. 319—21).

W zakresie zamiaru drugiego i trzeciego, których wyrazy nieraz krzyżują się i przetykają nawzajem, zajmowały ś. p. Czarnika przedewszystkiem osobistości koryfeuszowe literatury galicyjskiej lub w blizkim związku z nią stojące, jak Jan Nep. Kamiński, Józef Maksymilian Ossoliński, Józef Dunin Borkowski, Kornei Ujejski i dwaj, do których Ignął z predylekcyą szcze-

gólną, Józef Korzeniowski i August Bielowski. Osobistościom tym poświęcił prac czternaście, które przeważnie noszą charakter przyczynków krytycznych do ich kulturalnej i pismienniczej działalności lub zawierają szczegóły biograficzne, bądź też podają materyał opracowany a z tego czy owego względu dla autora badanego ważny.

I tak znamienitego tłumacza Schillera a rozsławionego niegdyś dochodzeniami nad filozoficznością języka polskiego za przedmiot mają prace: *Z życia Jana Nep. Kamińskiego, dyrektora teatru lwowskiego,* (Ateneum, 1890, t. IV, str. 268—81, i odb., 1891, str. 16), tudzież *Memoryał J. N. Kam. z r. 1825,* (Sprawozdanie Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1890, i odb., t. r., str. 24), po raz pierwszy drukiem wydany i wstępem zaopatrzony; fundatora wielkiego Instytutu narodowego we Lwowie dotyczy rozprawa: *Ossoliński i katedra języka i literatury polskiej na Uniwersytecie lwowskim,* (Pamiętnik Literacki, 1902, str. 108—119 i 303—317, i odb., t. r., str. 36), a jednego z najwybitniejszych przedstawicieli t. z. czerwonoruskiej szkoły poetów: *List Józefa hr. Dunina Borkowskiego i słowo o jego literackiej spuściźnie,* tamże, 1916, str. 306—311). — Korzeniowski, który jeszcze za czasów gimnazyalnych gorąco zajmował Czarnika, w latach dojrzałych stanowi pięciokrotnie temat dla jego roztrząsań lub zadań krytycznych, jak: *Korzeniowski i teatr lwowski 1822—1844,* (Przewodnik N. i Lit., 1896, str. 150—158, 244—253, 345—358, 430—447, i odb., „powiększona dodatkami listów Korzeniowskiego do Benzy", t. r., str. 63), rzecz, podająca wiele nowych szczegółów do wyjaśnienia twórczości znakomitego dramaturga; *Korzeniowski i Karpaccy Górale,* (Książka zbiorowa, p. t. „Pamięci Korzeniowskiego", Brody, 1898, i odb., t. r., str. 33), gdzie rozświetlono genezę obrazka ludowego, żywcem przeniesionego na scenę; *O Hucułach,* (Lwów, 1899, str. 28), broszura, oryginalnie przez Korzeniowskiego po rosyjsku napisana, na polski język przełożona i wstępem opatrzona; *Głos współczesny o pierwszem przedstawieniu Żydów na scenie lwowskiej 1843 r.,* (Pamiętnik Lit., 1904, str. 123—27) i *Niezabitowski o J. Korzeniowskim* (tamże, 1911, str. 281—285). — Miejsca w sympatyi osobistej i w studyach Czarnika dotrzymuje Korzeniowskiemu bardziej i dłużej z terenem Galicyi i jej życiem duchowem związany, wysoko nastrojony spiewak rapsodów dziejowych, nieodpłacone zasługi mający przez wydanie „Monumenta Poloniae", August Bielowski; w produkcyi też jego historyczno-literackiej ma on pozycye następujące: *Daty z lat szkolnych Aug. Bielowskiego,* (Pamiętnik Liter., 1910, str. 309—16); *Pierwsze utwory poetyczne A. B.,* (Sprawozdanie Zakł. Nar im. Ossolińskich, 1910, i odb., 1911, str. 15); *Bielowski i Chłędowski. Kartka z dziejów umysłowości polskiej w Galicyi,* (Stulecie Gazety Lwowskiej, t. II, cz. II, str. 53—69, i odb., 1911, 4°, str. 17); *Mianowanie Bielowskiego skryptorem*

w Zakładzie Ossolińskich, (Pamiętnik Liter., 1912, str. 322—328) i *Listy Augusta Bielowskiego do Walentego Chłędowskiego (1840—1841)*, — (Sprawozdanie Zakł. Nar. im. Ossol., 1913, i odb., t. r., str. 27). Galicyaninowi wreszcie, ale o lwim pazurze, zajmującemu także miejsce wybitne w poezyi ogólno-polskiej, bo twórcy „Chorału“, ś. p. Czarnik poświęcił ostatnią swą pracę, bezpośrednio przed zgonem ukończoną p. t. *Wiersz Ujejskiego* (Pamięt. Liter., 1918, str. 67—83), niezwykle charakterystyczną i typową ze względu na metodę dla jego całego stanowiska naukowego.

Poza szeregiem tematów, wyszczcgólnionych powyżej, związanych przedewszystkiem z osobistościami pisarzów, znamienitych stanowiskiem lub wartością płodów swej twórczości a załatwionych przez ś. p. Czernika, reszta, którą zostawił, ugrupuje się około kwestyi poszczególnych, dotyczących kultury galicyjskiej, krytyki, literatury porównawczej, bibliografii, sztuki itd. a obejmie artykuły: *Towarzystwo naukowe we Lwowie (1817—1818)*, (Pamiętnik Liter., 1903, str. 603—607); *Notatki bibliograficzne*, (tamże, 1904, str. 648—51); *Nieznany druk Hozyusza*, (tamże, t. r., str. 278—80); *Spór literacki o Jana Tęczyna. Kartka z dziejów krytyki w Polsce*, (tamże, 1905—6, str. 205—17, 27—53); *A cóż dla Lwowa? Kilka uwag na czasie*, (Przedruk ze „Słowa Polskiego“. Lwów, 1906, str. 15); *Wystawa Rembrandtowska w Lejdzie w r. 1906. Notatki turysty*, (Przewodnik N. i Lit., 1908, str. 523—534, 612—623, 719—731, i odb. t. r., str. 39); *Balzac i Jasełka J. I. Kraszewskiego*, (Pamiętnik Liter., 1916, str. 47—65, i odb., t. r., str. 21) itd.

Jeżeli do wykazu powyższego doda się jeszcze szereg sprawozdań i recenzyi ogłoszonych w „Gazecie Lwowskiej“, w „Kwartalniku Historycznym“ i w „Pamiętniku Towarzystwa im. A. Mickiewicza“, poprzedniku dzisiejszego „Pamiętnika Literackiego“, wreszcze współudział wybitny za czasów akademickich w „Bibliografii Powstania Narodu Polskiego z r. 1830—1831“, zredagowanej ostatecznie i wydanej przez ś. p. dra Aleksandra Hirschberga 1882 r., otrzyma się całość produkcyi naukowej ś. p. Czarnika od młodości do zgonu.

Ś. p. Czarnik nie należał — jak widać z bibliografii wszystkich jego spełnionych pismienniczych zamiarów — do pisarzów czy uczonych, z pod których pióra wychodzą częste a objętości znacznej wolumina. Warsztaty pracy intelektualnej są zróżniczkowane na podobieństwo tkalni, — przędza duchowa nie przemienia się w wyrobni każdego choćby najdzielniejszego tkacza-uczonego na bardzo szerokie i długie postawy materyi wzorzystej a tęgiej, lecz także na szare i skromne a mocne płótno, na którem ręka mistrza wyższego wyszyje jedwabiem czy złotem kwiaty cudowne. Nieboszczyk należał do szeregu drugiego, — lecz używał przędzy jakości pierwszorzędnej, a co z niej wysnuł, zatrzyma moc i trwałość nie na krótkie lata, z pewnością zaś przetrwa

wszelkie tkaniny wiotkie i błyskotliwe. Przekonanie żywiąc, że skończony obraz rozwoju literatury polskiej o perspektywie koniecznej, o planowości ugruntowanej, o szczegółach wypracowanych a mianowicie o należytem oświetleniu powstać może jedynie wówczas, gdy przygotowane zostaną studya, do owych ogólnych wymagań z całą świadomością się dostrajające i w zupełności im odpowiadające, wszedł na drogę pracy szczegółowej, niekiedy nawet na pozór bez celu drozbiazgowej. Było to zresztą wynikiem dwóch czynników, składających się na jego istotę jako badacza literatury, mianowicie uniwersyteckie przygotowania naukowe i zawód bibliotekarza. Gdy drugi z konieczności swojej wpoił weń przekonanie o bezwzględnej potrzebie porządku i o przestrzeganiu najdokładniejszem wszystkiego, choćby najbardziej drobiazgowego, co na porządek ów, jako podstawę bytu i rozwoju każdego wielkiego księgozbioru, wpływa bezwzględnie, — gdy wyrobił w nim wobec rzeczy czujność i czynność, popierane wyjątkową skrzętnością i akuratnością nierobioną, — pierwsze, na które składały się studya pod kierunkiem tak niezapomnianych profesorów, jakimi byli Liske i Pilat, ukształtowało z Czarnika badacza zjawisk pismienniczych na tle postulatów ściśle i wyłącznie historyograficznych. Tem właśnie tłumaczy się ogólna właściwość całej jego produkcyi, ciągle poszukującej kwestyi specyalnych, rozwiązującej je z sumiennością najściślejszą, wysuwającej zawsze naprzód powagę źródła i konieczność bezwarunkową dziejowego, realnego dokumentu, którego brak nie pozwala jej nigdy na żaden choćby drobny domysł lub przypuszczenie, a tem bardziej na stawianie i rozwikływanie problemów zbyt szerokich, zbyt głębokich i zbyt ogólnych; w tem także i w tem głównie (pominąwszy inne przyczyny, jak wątłość zdrowia) znajduje wyjaśnienie fakt, że umysłowość ś. p. Czarnika, w której było dość miejsca dla interesowania się zagadnieniami filozofii, psychologii i socyologii, dla zajmowania się malarstwem, muzyką, teatrem itd., nie wydała ani jednego „grubego“ tomu, nie wykonała żadnego z szeroko niegdyś, jeszcze w młodości zakreślonych planów lub później podjętych zamysłów, jak stworzenie wizerunku Józefa Maksymiliana Ossolińskiego, Augusta Bielowskiego, Walentego Chłędowskiego itd., bo zbieranie i trutynowanie źródeł stawiało za długie i zanadto wyczerpujące żądania życiu wątłemu...

Ś. p. Czarnik ustąpił z widowni swej działalności, nadspodziewanie nagłym zgonem zabrany, jakkolwiek od lat siedmnastu czuło się na ustach jego jakby zawisłe słowa Sofoklesowego Ajaksa: „ὦ Θάνατε, Θάνατε νῦν μ'ἐπίσκεψαι μολών!“ Na początku roku bieżącego ze służby czynnej w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich przeniesiony w stan emeryta, roił jeszcze przy wiośnie nadchodzącej marzenia wiośniane na przyszłość,

która miała mu być odpłatą za przeszłość jako dawczyni spokoju niezamąconego dla pracy umiłowanej a ciągle pożądanej...

Śmierć jego jest bezsprzecznie stratą dla społeczeństwa, szczególnie w czasach obecnych, w których ponad zamącenie ducha, omamienie serca i brak wielkiej pieśni wybija się tylko straszny hymn Erynnyi; — jest stratą dla Towarzystwa literackiego im. Adama Mickiewicza, któremu, od założenia do chwil ostatnich jako członek i współpracownik był oddany z życzliwością niezmienną, z poświęceniem nieograniczonem i wiernością niewzruszoną; — jest nareszcie stratą dla wszystkich, związanych z nim węzłami czyto przyjaźni i znajomości, czyto wspólności pracy i zawodu, którzy zacnego Zmarłego strzedz będą zacnej pamięci u potomnych, strzedz zasłużonego przezeń w całej pełni, Horacyuszowego „vitare Libitinam“.

Lwów. *Wilhelm Bruchnalski.*

WIADOMOŚCI BIBLIOGRAFICZNE

zestawił

WIKTOR HAHN [1]).

Asnyk A.

Por. nr. 47.

Baderski A.

1. Kubicki Stanisław. O wiersze Adama Bederskiego. Zdrój 1917, I, 159—160.

Baliński K.

2. Mirwiński Jan. Karol Baliński. (Studyum biograficzno - literackie). Przewodnik naukowy i literacki 83—96, 186—192, 279—288, 374—384, 469—480.

Bibliografia.

3. Gawełek Franciszek dr. Bibliografia ludoznawstwa polskiego. Kraków, nakł. Akad. Um., G. Gebethner i Sp. Warszawa, Gebethner i Wolff. Druk. Uniw. Jagiell. w Krakowie, 1917, 8-vo, str. XV + 1 nlb. + 328.

4. Vrtel Stefan. O polski instytut bibliograficzny. Kuryer Poznański 36.

Bibliotekarstwo.

5. Wicherkiewiczowa Marya. Dawne biblioteki domowe w Poznaniu. Kuryer Poznański 80.

6. Żmigrodzki Michał. Biblioteka hr. Branickich w Suchej. Czas 135, 137.

Bliziński J.

7. Hahn Wiktor dr. Józef Bliziński. W 25-tą rocznicę śmierci. 1893 29/IV 1918. Gazeta Lwowska nr. 99—101.

Brodziński K.

8. O klasyczności i romantyczności, tudzież uwagi nad duchem poezyi polskiej. (Nowa biblioteka Mrówki 2). Warszawa, nakł. księg. J. Rzepeckiego, druk. W. S. Unger, 1917, 8-vo m., str. 160.

9. O narodowości Polaków. Z przedmową i objaśnieniami Wacława Rejndla. (Biblioteka narodowa 73). Warszawa, na_

---

[1]) Doprowadzone do 30. czerwca 1918 r.

kładem i druk. M. Arcta, 1917, 8-vo, str. 34.

Por. 204.

Brzozowski S.

10. Breiter Emil. Na ruinach młodej Polski. Stanisław Brzozowski. Maski 29—31, 50—52, 73—74.

Bykowski P.

11. Rolle Michał. Piotr Jaksa Bykowski w życiu i w listach. Gazeta Lwowska 123—127, 131—142.

Cenzura.

12. Seruga J. Z działalności cenzury rosyjskiej w Polsce. Rok polski 1, 58—70.

Cieszkowski A.

13. Chrzanowski Ignacy. Ojcze nasz Augusta Cieszkowskiego. Wydanie drugie. (Nowe życie IV). Kraków, nakładem księgarni J. Czerneckiego, odbito w drukarni narodowej w Krakowie, 1918, 8-vo. s. 81.

Conrad.

14. Józef Conrad (Notatka). Wiek Nowy 5083, 3, 5084. 3.

Czartoryski A.

15. Kallenbach Józef. Bard polski ks. Adama Czartoryskiego wobec nieznanych jego poezyi. (Osobne odbicie z tomu LVII Rozpraw Wydziału filologicznego Akad. Umiejętn. w Krakowie). W Krakowie, nakł. Akad. Um., skład główny w księgarni G. Gebethnera i Sp. w Krakowie, Gebethnera i Wolffa w Warszawie, Druk. Uniw. Jag., 1918, 8-vo, str. 2 nlb. + 22.

Czasopiśmiennictwo.

16. Wielopolska hr. M. J. (Janowska). Maski. Kurjer Lwowski 27, 4 n.

Długosz.

17. Pawłowski Stanisław. Długosz jako znawca polskiej ziemi. (W pięćsetną rocznicę urodzin Długosza). Kosmos XL. (1915). 452—474 i nadb. Lwów, 1916.

Filomaci.

18. Kallenbach Józef. Filomatom w setną rocznicę założenia ich Towarzystwa. Muzeum 3—9.

19. Mękarski Stefan. Sto lat Filomatów. Muzeum 34—38.

Filozofia.

20. Rubczyński Witold dr. Łowiczanina Rozmowy pretendentów do nieśmiertelności jako zabytek platonizującego naturalizmu w XVI wieku. Archiwum komisyi do badania historyi filozofii w Polsce. Tom I. Część II. Kraków, nakł. Ak. Um., G. Gebethner i Sp., druk. Uniw. Jag. 1917, 8-vo w., str. 272—331.

Fredro Al.

21. Trzy po trzy. Pamiętniki z epoki napoleońskiej. Z przedmową Adama Grzymały-Siedleckiego. Wydał wstępem i uzupełnieniami zaopatrzył Henryk Mościcki. Z 52 ilustracyami w tekscie i na 8 osobnych kartach. Warszawa, Lublin, Łódź, nakł.

Gebethnera i Wolffa, Kraków, Gebethner i Sp., Poznań, M. Niemierkiewicz, New-York, the Polish Book Imp. Co. Druk. W. L. Anczyca i Sp. w Krakowie, 1917, 8-vo w., str. 228, 1 nlb.

22. Kleiner Juliusz. Śluby panieńskie i Zemsta jako komedye antyromantyczne. Tygodnik illustrowany 172—173.

23. Maciejowski J. Twórczość dramatyczna w Polsce. Al. hr. Fredro. (Charakterystyki literackie. Wiek XIX. 6.) Warszawa, nakł. Księg. J. Rzepeckiego, druk. W. Cywińskiego, 1917, 16-ka. str. 128.

24. Sinko Tadeusz. Dokoła Jowialskiego. Czas 70.

25. Wasylewski Stanisław. W dworku Fredry na Chorążczyźnie. W setną rocznicę wystawienia pierwszej komedyi Fredry. Nowa Reforma 5, 7, 9.

Por. nr. 62, 230, 231.

Gawalewicz M.

Por. nr. 47.

Goszczyński.

26. Pokłon i pozdrowienie na 1858-me święto Zmartwychwstania Pańskiego. (Wydał Józef Komenda). Kurjer Poznański 75. dod., 79.

Herburt J.

27. Kraushar Aleksander. Jan Szczęsny Herburt z Fulsztyna, pierwszy wydawca dziejopisarzy średniowiecznych (1557—1616). Sprawozdanie z posiedzeń Tow. Nauk. Warsz. Wydział nauk antrop., społecznych, historyi i filozofii. Rok IX, zeszyt 9., i nadb. Warszawa, 1917, druk. J. Cotty, 8-vo w., str. 95—113.

Historya literatury.

28. Brückner A. Neueste Polenliteratur. Nord und Süd. XLII, 1.

29. Czeczot W. Ks. O wpływie kobiety na moralność w literaturze i społeczeństwie. Warszawa, druk. Polaka-Katolika, 1917, 8-vo m., str. 34.

30. Czekalski Eustachy. Nałogi i szematy krytyczne. Gazeta Wieczorna 4082, 11 n.

31. Dochody chudych literatów. Prolegomena do historyi honoraryów autorskich. Gazeta Wieczorna 3948, 3 n.

* * *

32. Dzieje literatury pięknej w Polsce. Opracowali Stanisław Tarnowski, Wilhelm Bruchnalski, Tadeusz Sinko, Bronisław Chlebowski, Aleksander Brückner, Ignacy Chrzanowski, Józef Kallenbach, Wiktor Hahn, Bronisław Gubrynowicz, Konstanty Wojciechowski, Maurycy Mann, Tadeusz Grabowski, Józef Treliak. Część I. i II. [Encyklopedya polska. Wydawnictwo Akademii Umiejętności. Tom XXI i XXII. Dział XVIII. (Część I. i II.) W Krakowie, nakładem Akademii Umiejętności, skład główny w księgarniach: Gebethner i Wolff, Warszawa, Lublin, Łódź, G. Gebethner i Sp., Kraków. Polish Book Importing Co, Inc.: New-York, druk. Uniw. Jagiell.

1918, str. 2 nlb. + VIII. + 561 + 3 nlb. + str. 4 nlb. + 559. + 1 nlb.

Treść:

1. Tarnowski S. Ogólny pogląd na rozwój literatury pięknej w Polsce. I. 1—46.

2. Bruchnalski W. Polska poezya średniowieczna. I. 47—121.

3. Sinko T. Historya poezyi łacińskiej humanistycznej w Polsce I. 122—178.

4. Chlebowski B. Poezya polska w wieku XVI. I. 179—224.

5. Brückner A. Poezya polska w wieku siedmnastym. I. 225—275.

6. Tenże. Poezya polska czasów saskich I. 276—285.

7. Chrzanowski J. Poezya polska za czasów S. Augusta. I. 286—333.

8. Kallenbach J. Poezya polska w latach 1800—1863. I. 334—506.

9. Chlebowski B. Poezya polska po r. 1863. I. 507—561.

10. Hahn W. Rozwój poezyi dramatycznej w Polsce. Część I. W epoce przedrozbiorowej. II. 1—46.

11. Tarnowski S. Toż: Część II. Poezya dramatyczna XIX wieku. II. 47—67.

12. Gubrynowicz B. Rozwój powieści w Polsce. Część I. Powieść do połowy XVIII stulecia. II. 68—102.

13. Wojciechowski K. Toż: Część II. Od r. 1776—1830. II. 103—134.

14. Mann M. Toż: Część III. Od r. 1831 do naszych czasów. II. 135—187.

15. Bruchnalski W. Epistulografia. II. 188—197.

16. Tenże: Panegiryk. II. 198—208.

17. Grabowski T. Krytyka literacka. II. 209—240.

18. Bruchnalski W. Rozwój wymowy w Polsce. II. 241—418.

19. Tretiak J. Dawna poezya ruska. II. 419—528.

Rydel J. Indeks osobowy. II. 529—559].

33. Dziembowska Anna. Niewieście debiuty literackie w Polsce. Dziennik Poznański 5, 6, 8.

34. Feldman Wilhelm. Współczesna literatura polska (1864 1917). Część pierwsza. Wydanie szóste poprawione i uzupełnione. Warszawa—Kraków. Towarzystwo wydawnicze w Warszawie, 1918, 8-vo str. 200 i 8 nlb.

35. Gomulicki Wiktor. Do Miriama (List otwarty o Norwidzie, o krzyżowaniu w Polsce poetów, o Polski świtach, południach i zmierzchach, o ochydzie zwanej rymoklectwem, o różnicy między poetą a gadającą wierszami papugą). Zdrój, 1917. z. 2, str. 1—7.

36. Do Wiktora Gormulickiego. (List otwarty od Redakcyi

»Zdroju«). Zdrój, 1917, I. s. 129—131.

37. Tetmajer Przerwa Kazimierz. Poeta a świat. Zdrój. II. 33—35.

38. Stasiak Stefan. Poeta a świat. O twórczości. Zdrój. II. 65—68.

39. Moraczewski Wacław. Poeta a świat. Zdrój. II. 103 do 104.

40. Przybyszewski Stanisław. Poeta a świat. Twórca i on. Zdrój. II. 129—135.

41. Bederski Adam. Poeta a świat. Światu. Zdrój. II. 161—162.

42. Kamban Godmundur. Poeta a świat. (Dla »Zdroju« w odpowiedzi na list otwarty do Wiktora Gomulickiego). Zdrój. Rok II. (1918) Tom III. 33—34. (Spolszczył X).

43. Porębowicz Edward. Poeta a świat. Tamże. III. 70—71.

44. Jensen V. Johannes. Poeta a świat, Zdrój. III. 102 103.

45. Hulewicz Jerzy. Poeta a świat. Tamże 129—130.

46. Karasek ze Lvovic Jerzy. Poeta a świat. (Spolszczył W. Bunikiewicz). Tamże 161—163.

47. Hoesick Ferdynand. Miłość i miłostki w życiu sławnych ludzi. Warszawa, Lublin, Łódź, nakł. Gebethnera i Wolffa, Kraków, G. Gebethner i Sp. New-York the Polish Book import Co. inc. Poznań, M. Niemierkiewicz, druk. W. L. Anczyca i Sp. w Krakowie, (1917), 8-vo m., str. IX+361. [Zawiera m. i.: Zygmunt Krasiński i Aniela Załuska. Nieszczęśliwa miłość Asnyka. Nieznane erotyki Gawalewicza.]

48. Komarnicki Łucyan. Historya literatury polskiej wieku XIX do r. 1830. (Z wypisami). Część II. Od wystąpienia Mickiewicza do r. 1830. Zeszyt II. Warszawa, Lublin, Łódź, nakł. Gebethnera i Wolffa, druk. Rubieszewskiego i Wrotnowskiego, Kraków, G. Gebethner i Sp. Poznań, M. Niemierkiewicz, New-York, Polish Book Imp. Co. (1917), 8-vo, str. 81—160.

49. Lam Stanisław. Organizacya pracy literackiej. Lwów, księg. Akademicka, druk. W. Łozińskiego, Warszawa, E. Wende i Sp., New-York, Polish Book Imp. Co., 1917, 8-vo, str. 31.

50. Mazanowski Antoni i Mikołaj. Podręcznik do dziejów literatury polskiej. Wydanie IV, przejrzane i uzupełnione. Kraków, G. Gebethner i Sp., druk. W. L. Anczyca i Sp., 1917, 8-vo w., str. 674.

51. Moraczewski Wacław. O krytyce twórczej. Zdrój. 1917, s. 151—152.

52. Morawska Janina. O poetach i poezyi. Warszawa, księg. Polska, druk. artystyczna K. Kopytowskiego i Sp., 1917, 8-vo, str. 79.

53. Petrażycka-Tomicka Jadwiga. Rozmyślania o sztuce. Wydawnictwo polskie we Lwowie, z Drukarni przy Zakładzie narodowym imienia Ossolińskich, 1918, 8-vo, str. 4 nlb.+171+5 nlb.

54. Pietrzycki Jan. Notatki z obczyzny. (M. i.: Rzymski Pasquino i epigram Marcina Polaka. Z florenckich pamiątek po Lenartowiczu). Nowa Reforma 90.

55. — Padewskie »otrzęsiny«. Gazeta Lwowska nr. 37.

56. Z polskich wspomnień w Wenecyi. (M. i.: o Niegoszewskim, Mickiewiczu, Krasińskim] Dziennik Poznański 15, 16. Gazeta Lwowska 34, 35. Nowa Reforma 17, 19.

57. Pigoń Stanisław. Metoda prof. Ign. Chrzanowskiego. Kurjer Lwowski 219, 2. 221, 2. 223, 2.

58. Przybyszewski Stanisław. Obrachunki. Zdrój. II. 1—7, 36—40.

59. Sinko Tadeusz. Świat baśni. Maski s. 127—131. 148—152.

60. Stein Ignacy. Lektura polska w szkołach średnich i seminaryach nauczycielskich. (Odbitka z »Czasopisma pedagogicznego«). Lwów, nakł. c. k. Rady szkolnej Krajowej, z druk. przy Zakładzie nar. im. Ossolińskich, 1917, 8-vo, str. 34.

61. Szyjkowski Maryan. Zarys rozwoju piśmiennictwa polskiego. Poznań, Ostoja, 1918, 8 vo, str. 245+5 nlb.

62. Wasylewski Stanisław. U Księżnej Pani. Przedmowę napisał Józef Kallenbach. Okładkę ozdobił Władysław Witwicki. Lwów, nakł. Wydawnictwa Polskiego, Warszawa, E. Wende i Sp., druk. Zakł. Nar. im. Ossolińskich we Lwowie, 1917, 8-vo, str. 4 nlb.+IV+197+3 nlb. — Toż: Wydanie drugie, przejrzane i uzupełnione, j. w., b. r. (1918), str. 4 nlb. + IV + 213 + 3 nlb. [M. i.: U księżnej pani [Urszuli Radziwiłłowej]. Jaśnie oświecony romantyk [E. Lubomirski]. Fundator sceny lwowskiej. W dworku Fredry na Chorążczyźnie].

63. Żeromski Stefan. Projekt akademii literatury polskiej. Warszawa-Kraków, nakł. Redakcyi Myśli polskiej, 1918.

64. Irzykowski Karol. Projekt akademii literackiej w Polsce. Maski 295—297, 336—340.

65. K-a. Projekt akademii literatury polskiej. Kurjer Warszawski, 116, 4.

66. S. Żeromskiego Projekt Akademii literatury polskiej. Kurjer Lwowski 219, 2.

Kaczkowski.

67. Krechowiecki Adam. Zygmunt Kaczkowski. (Na podstawie źródeł i materyałów rękopiśmiennych). Przewodnik naukowy i literacki 54—82, 159—185, 250—278, 346—373, 429—468. 521—552, 640—654.

Kasprowicz.

68. Marković Zdenka dr. Jan Kasprowicz. Najsnažniji pjesnik današnje Poljske. Hrvatska njiva. (U Zagrebu). god. II, br. 20, 21, str. 351—357.

Kędrzycki Julian Belina.
(1827 † 1889).*

69. Gawroński Rawita Fr. Czarna książeczka. Z pamię-

tnika poety przepisał, uporządkował i wydał... Gazeta Lwowska 38—70.

Kochanowski J.

70. Zgoda. Satyr. Ze wstępem i objaśnieniami Henryka Gallego. (Biblioteczka narodowa 55). Warszawa, nakł. i druk. M. Arcta, 1917, 8-vo, str. 32.

71. Na śmierć Jana Tarnowskiego. (Fragment). Z łaciny przełożył Julian Ejsmond. Kurjer Warszawski 6, 3.

72. Sinko Tadeusz. Wzory Trenów Kochanowskiego. Eos, XXII, (1917), 73—136 i nadb.

Konczyński T.

73. Breiter Emil. Marya Leszczyńska — Konczyńskiego w teatrze krakowskim. Zdrój, III, 153—155.

74. Kallenbach Józef. Marya Leszczyńska na scenie teatru krakowskiego Gazeta Lwowska 80, 81.

75. Szyjkowski Maryan. Tadeusza Konczyńskiego Marya Leszczyńska na scenie krakowskiej. Wiek Nowy 5087, 2. 5088, 2., 5089, 2 n.

76. Tetmajer K. Marya Leszczyńska. Dramat Tadeusza Konczyńskiego. Kurjer Warszawski, 102, 4 n. = Kurjer Lwowski 173, 2. 175. 2.

Konopnicka M.

77. *L. S. K.* Dusza polska. [Nieznany wiersz Maryi Konopnickiej]. Dziennik Poznański nr. 18 s. 4. Kurjer Warszawski 27, 5.

78. Dynowska Marya. Charakterystyka twórczości M. Konopnickiej. Rok polski I. 316—328, 390—400.

79. Miejsce urodzenia Maryi Konopnickiej. Dziennik Poznański 133, s. 3.

80. Szelążek Wacław. Marya Konopnicka, pieśniarka ziemi i ludu. Z portretem. Warszawa, Skład główny w księgarni polskiej, 1917, 16-ka, str. 32.

Kopernik.

81. Birkenmajer Ludwik. Filozoficzne podłoże odkrycia Kopernika. Archiwum komisyi do badania historyi filozofii w Polsce. Tom I. Część II. Kraków, nakł. Ak. Um., G. Gebethner i Sp., druk. Uniw. Jag., 1917, 8-vo w., str.261—271.

Korzeniowski J.

Por. nr. 204.

Krasiński.

82. Die ungöttliche Komödie. Mit einem Nachwort von Dr. Karl v. Hollander. (Liebhaber-Bibliothek, 45 Bd.). 1—10 Tausend. Weimar, G. Kiepenheuer, 1917, 8-vo m., s. 181.

83. Pietrzycki Jan. Katechizm patryotyczny Krasińskiego. Nowa Reforma 39 = Dziennik Poznański 39.

Por. nr. 47, 56, 204.

Lelewel.

84. W rocznicę zgonu wielkiego historyka. Kurjer Lw. 243, 1.

85. Śliwiński Artur. Joachim Lelewel, zarys biogra-

ficzny. Warszawa, wyd. i druk. M. Arcta, 2 tomy.

Lenartowicz.

86. Lam Stanisław. Teofil Lenartowicz. (3 II. 1893 — 3 II. 1918). Dziennik Poznański 28, 29. 31.

87. — T. Lenartowicz. † 3. lutego 1893— 3. lutego 1918. Gazeta Poranna 3989, 3. 3990, 3 3992, 3.

88. — Ostatnie lata T. Lenartowicza. Kilka listów i wierszy z autografów w 25-tą rocznicę zgonu poety (†8. lutego 1893). Przewodnik naukowy i literacki 97—105, 193—203, 309—320, 385—395.

Por. nr. 54.

Lubomirski E.

Por. nr. 62.

Majorkiewicz.

89. Jan Majorkiewicz. 1820—1847. W 70-tą rocznicę śmierci. Warszawa, druk. F. Wyszyńskiego, 1917, 8-vo, str. 31.

Marcin Polak

Por. nr. 54.

Mesyanizm.

90. Skoczylas Ludwik. Nowoczesny mesyanista. Nowe Słowo 11, 3.

Mickiewicz.

91. Dziady. Cz. I., II. i IV. Ze wstępem i objaśnieniami Henryka Gallego. (Biblioteka narodowa 63). Warszawa, wyd. i druk. M. Arcta, (1917), 8-vo m, str. 110.

92. Giaur. Ułamki powieści tureckiej z lorda Byrona. Ze wstępem i objaśnieniami Henryka Gallego. (Biblioteka narodowa nr. 52). Warszawa, nakł. i druk. M. Arcta, 1917, 8-vo, str. 55.

93. Byron Jerzy Gordon lord. Giaur. Ułamki powieści tureckiej w przekładzie A. Mickiewicza, ze wstępem i objaśnieniami Henryka Gallego. (Arcydzieła literatury wszechświatowej 2). Warszawa, nakł. i druk. M. Arcta, 1917, 8-vo, str. 55.

94. Konfederaci barscy. Jakób Jasiński. W przekładzie polskim Tomasza Olizarowskiego. Z objaśnieniami Henryka Gallego. (Biblioteka narodowa 29). Warszawa, nakł. i druk. M. Arcta, 1917, 8-vo, str. 113.

95. Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historya szlachecka 1811 i 1812 r. w dwunastu księgach wierszem. Kraków, nakł. księg. J. Czerneckiego, druk. Narodowa, (1918), 8-vo, str. 296.

96. Wiersze patryotyczne. Ze wstępem i objaśnieniami Henryka Gallego. (Biblioteka narodowa 34). Warszawa, wyd. i druk. M. Arcta, (1917), 8-vo m., str. 44.

97. Wspomnienia Węgra o Mickiewiczu [Kornela Abrányi'ego, przetł. Dr. Adorján Divéky]. Tygodnik Illustrowany s. 224—225.

98. Grzymała-Siedlecki Adam. Walterscottyzm „Pana Tadeusza". Głos Narodu 34.

99. — Metoda prof. Windakiewicza. Głos Narodu 45.

100. Pietrzycki Jan. Ze wspomnień o Mickiewiczu. (Notatka literacka). Gazeta Lwowska 36.

Por. nr. 56, 204.

Miriam.

Por. nr. 35.

Motywy literackie.

101. Kosmowska J. W. Poezya chłopska ostatniej doby. Sfinks 1917, zeszyt VII—IX, str. 52 nn.

102. Nartowski Wacław. Stan włościański w utworach poetyckich pisarzy polskich doby renesansowej (XVI wieku). Zarys studyum historyczno-literackiego. (Ciąg dalszy). Lud XX. (1917), 1—157.

103. Cepnik Henryk. Dąbrowski w dramacie polskim. Notatka okolicznościowa. Gazeta Wieczorna 4189, 6.

104. Pieczone gołąbki czyli o tem, jak się niegdyś jadało. Głosy poetów polskich o aprowizacyi zebrał Stanisław Wasylewski. (Lwów), nakł. Wydawnictwa Polskiego we Lwowie, czcionkami drukarni „Grafia". (1918), 8-vo m., str. XV + 88.

105. Hahn Wiktor dr. Kościuszko w polskiej poezyi dramatycznej. Poznań, nakładem i czcionkami Drukarni i Księgarni św. Wojciecha, 1918, 8-vo m., str. 4 nlb. + 55 + 1 nlb.

106. Komenda Józef. Kościuszko w świetle mesyanizmu polskiego. Zdrój II. s. 25—27 i 56—59.

107. Tadeusz Kościuszko w pieśni. Warszawa, nakł. I. Rzepeckiego, druk. W. S. Unger, (1917), 16-ka, str. 54 + II.

108. Donzow Dmytro. Mazeppa in der Weltliteratur. Der Türmer XX, 13.

109. Korotyński Wł. Mazurek Dąbrowskiego. Kurjer Warszawski 1, 4.

110. Zielesch Fritz. Das Volkslied in Polen. Das literarische Echo XX, 15, 901—903.

111. Kosmowska Irena. Polska pieśń wolności w epoce porozbiorowej. Warszawa, Księg. ludowa J. Sikorskiej, druk. W. Łazarskiego, 1917, 8-vo, str. 70.

112. Kosiński Kazimierz dr. O poezyi Legionów (1914 do 1916). (Odbitka z illustracyi polskiej „Wieś i dwór"). Warszawa, zakł. graf. A. Hurkiewicz i Sp., 1917, 8-vo m., str. 100.

113. Gomulicki Wiktor. Poezye postu wielkiego. Wiek Nowy 5061, 4 n.

114. Lam Stanisław. Rozbiory Polski w poezyi. (Notatki na marginesie VI. t Prac historyczno-literackich). Gazeta Wieczorna 4082, 17 n.

Nekrologia.

Chlebowski B.

115. Dębicki Z. Ś. p. B. Chlebowski. Tygodnik illustrowany 160.

116. Bronisław Chlebowski. Dziennik Poznański nr. 76.

117. B. Chlebowski. Gazeta Lwowska 75, 5.

118. Zapisy Chlebowskiego. Tamże 82, 3.
119. Bronisław Chiebowski. Wiek Nowy 5066, s. 3 n.
120. † Bronisław Chlebowski. Kurjer Lwowski 154, 5.
121. Pogrzeb ś. p. Bronisława Chlebowskiego. Tamże 162, 2.
122. Kozłowski W. M. B. Chlebowski jako profesor wolnej wszechnicy polskiej. Kurjer Warszawski 93, 3.
123. Ś. p. Bronisław Chlebowski. Kurjer Poznański 75.

Czarnik B.

124. Bełza Witołd. Kustosz Czarnik. Kurjer Lwowski 229, 2.
125. Fischer Adam. Bronisław Czarnik. Gazeta Lwowska 113, 4.
126. Dr. B. Czarnik. Wiek Nowy 5103, 4.
127. Dr. B. Czarnik. Gazeta Wieczorna 4160, 2.

Giller S.

128. Ś. p. Stefan Giller [Stefan z Opatówka]. Tygodnik Illustrowany 69.

Kisielewski J. A.

129. [Dębicki] Z. A. Kisielewski. Kurjer Warszawski 33, 3 n. = Dziennik Poznański 31 dod.
130. Schröder Artur. Jan August Kisielewski. Gazeta Lwowska 47, s. 5. = Wiek Nowy 5056, 5—7.
131. Śp. J. A. Kisielewski. Tygodnik Illustrowany 69.

Kąsinowski B.

132. (Wiktor Hahn). Śp. prof. Bronisław Kąsinowski. Kurjer Lwowski 42, 2.
133. Ś. p. B. Kąsinowski. Wiek Nowy 5010, 9.
134. Ś. p. B. K. Gazeta Wieczorna 3968, 4.
135. Ś. p. B. K. Dziennik Poznański 23, 4. Kurjer Poznański 25, 2.

Rydel L.

136. Dębicki Z. L. Rydel. Kurjer Poznański 101, 2 n. = Dziennik Poznański 86, 3.
137. — L. Rydel. Tygodnik Illustrowany 184.
138. Estreicher Stanisław. Lucyan Rydel. Czas 163.
139. Rostafiński Józef. Lucyan Rydel wśród swoich. Czas 176, 178.
140. Hoesick Ferdynand. Ze wspomnień o Lucyanie Rydlu. Epitaphium. Nowa Reforma 192, 194, 196, 204, 208, 213.
141. Kieszkowski Jerzy. Lucyan Rydel. (Ze wspomnień osobistych). Gazeta Lwowska nr. 115, str. 4—5.

Maski zeszyt 12 z 20. kwietnia 1918 poświęcony L. Rydlowi, zawiera m. i.:

142. Tetmajer Przerwa-Kazimierz. Pamięci Lucyana Rydla s. 224—225.
143. Waśkowski Antoni. Elegia na pogrzeb L. R. s. 226—227.
144. Sinko Tadeusz. Helleńskie sny L. R. s. 228—232.
145. Butrymowicz Bogusław. Toast pozgonny L. Rydlowi s. 234
146 Nadto wyjątki i poezye L. Rydla i portret jego, pędzla S. Wyspiańskiego.

147. Pochmarski Bolesław. Rozwiana baśń tęczowa. Kurjer Lwowski 176, 2.

148, Schröder Artur. Działalność twórcza L. Rydla. Gazeta Lwowska 83, 4.

149. Siedlecki Adam. Ze wspomnień o ś. p. L. Rydlu. Głos Narodu 85.

150. Nad trumną ś. p. L. Rydla. [Przemówienie A. G. Siedleckiego]. Czas 163.

151. Wasylewski Stanisław. L. Rydel. Gazeta Wieczorna 4096, 3.

152. Zgon Lucjana Rydla? Kurjer Poznański 84.

153. L. Rydel. Głos narodu 80 p.

154. Po zgonie L. Rydla. Tamże 80 w. 81 p.

155. Rel. Na śmierć L. R. [Wiersz] Tamże 81 p.

156. Pogrzeb L. Rydla. Tamże 82 p.

157. Po zgonie ś. p. L. R. Kurjer Poznański 85.

158. Pogrzeb śp. L. Rydla. Tamże 87.

159. Lucyan Rydel. Gazeta Lwowska 81, 5. 82, 4.

160. Pogrzeb L. Rydla Gazeta Lwowska 83, 5.

161. L. Rydel. Kurjer Lwowski 164, 2. 165, 3. 166, 1.

162. Pogrzeb śp. L. Rydla. Tamże 168, 2 n.

163. Na pogrzebie śp. Lucjana Rydla. Kurjer Lwowski 170, 2.

164. *P.* † L. Rydel. Nowa Reforma 160, 2.

165. Echa zgonu śp. L. R. Tamże 161, 2.

166. Pamięci L. R. Tamże 162, 2.

167. Przed pogrzebem śp. L. R. Tamże 162, 2.

168. Eksportacya zwłok śp. L. R. Tamże 163, 2.

169. Pogrzeb śp. L. R. Tamże 164, 2.

170. † Lucyan Rydel. Wiek Nowy 5071, s. 6. 5072, s. 4.

171. Ze wspomnień o Lucyanie Rydlu. Tamże 5072, 4.

172. Pogrzeb Lucyana Rydla. Tamże 5073, 7 n.

Tarnowski S.

173. Dębicki Z. S. Tarnowski. Kurjer Warszawski 6, 3 n.

174. — Stanisław Tarnowski. Tygod. illustrowany 16.

175. Gubrynowicz Bronisław † S. Tarnowski. Kwartalnik historyczny 155—159.

176. Koźmian St. Ostatni. Czas. nr. 6. w.

177. Łempicki Stanisław. Stanisław Tarnowski. Gazeta Lwowska nr. 19—22.

178. Mańkowski A. Ks. Ś. p. profesor Stanisław Tarnowski. (Wspomnienie byłego słuchacza). Dziennik Poznański 17.

179. Mowa Dra Józefa Sebastyana Pelczara, Biskupa przemyskiego o. ł., miana ua pogrzebie śp. Stanisława hr. Tarnowskiego w Krakowie 3. stycznia 1918. Jak się objawiał duch religijny u śp. Stanisława Tarnowskiego. Czas. 12 fejl.

180. Prokesch Władysław. Stanisław Tarnowski. Nowa Reforma 1.

181. Zachariewicz Julian. S. T. Głos Narodu 1.

182. Nad grobem St. Tarnowskiego. Przegląd Powszechny I. 122—125.

183. Nad trumną Stan. Tarnowskiego. Mowa rektora Kaz. Morawskiego. Czas 6 w.

184. Ś. p. Stanisław hr. Tarnowski. Dziennik Poznański 2, 1.

185. Pogrzeb ś. p. Stanisława hr. Tarnowskiego. Tamże 6, 3.

186. Stanisław hr. Tarnowski. Wiek Nowy 4990, 3. 4991, 3.

187. Pogrzeb Stanisława hr. Tarnowskiego. Tamże 4993, 4.

188. Stanisław hr. Tarnowski. Kurjer Lwowski 2, 2. 5, 5.

189. Pogrzeb śp. St. hr. Tarnowskiego. Tamże 7, 5.

190. Stanisław Hrabia Tarnowski. Gazeta Lwowska 2, 1 n. 3, 3.

191. Pogrzeb Stanisława hr. Tarnowskiego. Tamże 4, 4.

192. Uczczenie pamięci St. Tarnowskiego. Tamże 6, 4.

193. Stanisław hr. Tarnowski. Gazeta Poranna 3932, 3.

194. Wasylewski Stanisław. Stanisławowi Tarnowskiemu. Gazeta Wieczorna 3934, 3.

Niegoszewski.

Por. nr. 56.

Niemcewicz J. U.

Por. nr. 204.

Norwid.

195. Nieznane utwory Cypryana Norwida [ogłosił Zygmunt Mysłakowski]. Zdrój. II. 97—102.

196. *S. T.* Filozofia wojny podług Cypryana Norwida. Kurjer Warszawski 178.

Por. nr. 35.

Ossoliński J. M.

197. Fischer Adam. Zasługa Józefa Maksymiliana Ossolińskiego. Kwartalnik historyczny 41—52.

Pol W.

Por. nr. 204.

Młoda Polska.

198. Mazanowski Antoni. Pogłosy młodej Polski w dramacie i powieści. [Na kartce okładkowej białej dodano: i krytyce literackiej]. Odbitka z „Przeglądu Powszechnego". Kraków, druk. Eug. i Dra Kazim. Koziańskich, 1915 (na okładce kolorowej, 1918,) 8-vo, s. 149.

Poznań.

199. Przybyszewski Stanisław. Poznań ostoją myśli polskiej. Poznań, nakł. autora, druk. Pracy, 1917, 8-vo, str. 80.

Przybyszewski.

200. Rekryminacye Przybyszewskiego. Kurjer Poznański 104, 105. [Sąd A. Niemojowskiego o: Szlakiem duszy polskiej].

Radziwiłłowa.

Por. nr. 62.

Reymont.

201. Reymont kandydatem do nagrody im. Nobla. Kurjer Lwowski 27, 5. (por. też Wiek Nowy 5003, 7.) Dziennik Poznański 6. dod., 2.

Romanowski.

202. Bielak Franciszek. Mieczysław Romanowski. W pięćdziesiątą piątą rocznicą śmierci. Głos Narodu. 94.

203. Ordża Tadeusz. Mieczysław Romanowski. Wiek Nowy nr. 5007, s. 2—4.

Romantyzm.

204. Chrzanowski Ignacy. Z epoki romantyzmu. Studya i szkice. Kraków, nakł. księg. J. Czerneckiego, dawniej księg. Spółki wydawniczej polskiej, druk. W. L. Anczyca i Sp., (1918), 8-vo m., str. 8 nlb.+ 399. (Pamięci Tadeusza Korzona). Zawiera: Charakterystyka romantyzmu. Czem był Wirgiliusz dla Polaków po utracie niepodległości? Pieśń wygnańca [Niemcewicza]. Mowa Brodzińskiego: „O narodowości Polaków" na tle współczesnej ideologii patryotycznej. Źródła klasyczne dwóch utworów romantycznych [Grażyny Mickiewicza i Mnicha Korzeniowskiego]. Odczyt o Mickiewiczu. Mickiewicz a Puszkin. Sądy estetyka niemieckiego o Mickiewiczu. „Resurrecturis" i „Psalm dobrej woli". Skarga skrzywdzonego poety. [W Pola]. Dwie książki polskie o zagadnieniach religijnych [Gabryla i M. Zdziechowskiego].

Rydel.

205. Z niewydanych poezyi Rydla. Kurjer Poznański 106.

206. Naród, co wolność utracił. Głos Narodu 85, 2.

Por. Nekrologię.

Sienkiewicz H.

207. Doleżan Wiktor. Henryk Sienkiewicz. Ogniem i mieczem. Opracował.. (Biblioteka krytyczna arcydzieł literatury polskiej nr. 1.) Wydanie czwarte. Tarnów, nakł. i druk. Z. Jelenia, 1918, 8-vo m., str. 46.

208. Kozłowski-Boleścic Stanisław Aleksander. Henryk Sienkiewicz i ród jego. Studjum heraldyczno-genealogiczne. W pierwszą rocznicę śmierci. Warszawa, Gebethner i Wolff, 1917, 8-vo, str. 53 i 6 nlb. Z portretem S-a i tablicą genealogiczną.

209. Momidłowski Stefan Ks. dr. Mowa na nabożeństwie żałobnem za duszę Henryka Sienkiewicza, wzgłoszona w katedrze przemyskiej 22/XI. 1916. Przemyśl, nakł. autora, druk. Zagajewskiego i Łazora, 1917, 8-vo, str. 18.

210. Mowy żałobne wygłoszone w różnych kościołach przez kapłanów dyecezyi sandomierskiej ku uczczeniu śp. Henryka Sienkiewicza. Sandomierz, druk. M. Byrzyńskiego, 1917, 8-vo, str. 56.

[Zawiera mowy: ksks. K. Sykulskiego, Pawła Posłuszyńskiego, Szymona Pióra, Romualda Śmiechowskiego, Henryka Czernika, Józefa Rokosznego, Jana Gajkowskiego, Władysława Korpikiewicza].

211. Siedlecki Adam. Ostatnia powieść S-a. Głos Narodu 91.

212. Sienkiewicz w przekładach węgierskich. Kurjer Poznański 83, 1.

213. Wiatrak Antoni Konsul. Sienkiewicz w hiszpańskiej Ameryce. Dziennik Poznański 114 dod.

Skarbek F.

214. Słapa Aleksander. Fryderyk Skarbek jako powieściopisarz. (Prace historyczno-literackie nr. 9.) Kraków, skład główny w księgarni G. Gebethnera i Sp., Warszawa, Gebethner i Wolff, druk. W. L. Anczyca i Spółki, 1918, 8-vo, str. 6 nlb.+81.

Skarbek S.

Por. nr. 62.

Skarga.

215. Korotyński Władysław. Kamienica Ks. Skargi. Kurjer Warszawski 83, 4 n.

Słowacki.

216. Hoesick Ferdynand. „Siła fatalna“ poezyi Słowackiego. (Przyczynek do sławy pośmiertnej poety). Przewodnik naukowy i literacki 18—36, 135—158, 219—234, 331—345, 409—428, 501—520, 608—639.

217. Peter Michał. Słowo wieszcza w „Lilli Wenedzie“. Spraw. dyrekcyi pryw. gimnazyum realnego w Zakopanem 1917 i odb., b. m., nakładem autora, drukiem W. Poturalskiego. Kraków-Podgórze. 1917, 8-vo, str. 2 nlb.+34.

218. Newlin-Wagner Tadeusz. Słowacki wobec zagadnienia predestynacyi. (Prace historyczno-literackie nr. 11). Kraków, skład główny w księgerni G. Gebethner i Sp., Warszawa, Gebethner i Wolff, druk. W. L. Anczyca i Sp., 1918, 8-vo, str. 6+44.

Staff.

219. Skorupka Stanisław. Poeta marzeń i myśli. Zdrój. 1917, zeszyt 2. s. 31.

Stosunek do literatury obcej.

220. Cykl polski w Narodnym Teatrze czeskim. Dziennik poznański 114, s. 4.

221. Dostal Ad. B. Dramat polski w Teatrze Narodowym w Pradze. Głos Narodu 113, 1 4.

222. Kowalczyk Jan L. Powieść duńska o Polsce. [Emil Rassmussen: Det polske Blod. Romanfra Slottene Ved Dnjestr. Kopenhaga, 1918]. Głos narodu 95. = Kurjer Poznański 100.

223. Folkierski Władysław. Cyd Kornela w Polsce. Rozprawy Wydz. fil. Akad. Um. LVIII. i odb., Kraków, nakł. Akad. Um., G. Gebethner i Sp., druk. Uniw. Jag., Warszawa. Gebethner i Wolff, 1917, 8-vo w., str. 84.

224. Wiktor Hugo o Polsce. Kurjer Poznański 78 dod.

225. Schmidt vom Meere Carl. Zwei Polen. (Polenlieder). Mittenwald, A. Nemayer, 1917, 8-vo m., str. 39.

Por. nr. 204.

Szkoły.

226. Łempicki Stanisław. Do źródeł wychowania narodowego. (W 127. rocznicę

konstytucyi 3. maja). Nowe Słowo 11, 2.

227. 300 lat istnienia szkół pijarskich 1617—1917. s. l. et a. (1917), 16-ka, str. 120.

Teatr.

228. *K. J. N.* Misterya Wielkanocne. Wiek Nowy 5064, 4—6.

229. Rolle Michał. Teatry i przedstawienia amatorskie po dworach kresowych. Gazeta Lwowska 5—10.

230. Zelwerowicz Aleksander. Jak chciałem inscenizować Pana Jowialskiego? Maski s. 97—100.

231. Bończa Leonard. Z zagadnień teatru. („Tarcia i sprzeciwy".) [Polemika z nr. 230. Maski s. 216—220, 257—260, 278—280, 297—300.]

232. Grzywiński Jan. Sprawa umiastowienia teatru. Gazeta Lwowska 19, 5. 20, 4 n.

233. Rosenfeld-Jędrkiewicz Edwin. Parę uwag w sprawie teatralnej. Gazeta Wieczorna 3944, 3 n.

234. Skoczylas Ludwik. O przyszłość teatru polskiego we Lwowie. Nowe Słowo 1, 3 nn.

235 Zapolska Gabryela. Jeszcze raz przez moje okno. Ludwik Heller. Gazeta Wieczorna 4193, 3.

236. Kędzierski Czesław. Zaczarowane koło. [O teatrze poznańskim]. Kurjer Poznański 5. 6.

247. Rulikowski Mieczysław. Dawne gmachy i sale teatralne w Warszawie. (Sekcya miłośników Warszawy Polskiego Tow. Krajoznawczego. Serya III. Przyczynki do dziejów Warszawy). Warszawa, nakładem Polskiego Tow. Krajoznawczego, skład gł. w księgarni M. Arcta, druk. J. Świętowski i Ska. 1918, 8-vo, m., str. 46+2 nlb.

238. Teatr Rozmaitości w r. 1917. Kurjer Warszawski 13, 7.

239. *D. A.* Bolesław Leszczyński. (Wspomnienie pośmiertne). Kurjer Warszawski 163, 3.

Towiański.

240. Gąsiorowska Zofia. Służba narodowa w sprawie Andrzeja Towiańskiego. (Prace historyczno-literackie nr. 10). Kraków, Skład główny w księgarni G. Gebethner i Sp., Warszawa, Gebethner i Wolff. druk. W. L. Anczyca i Sp., 1918, 8-vo, str. VI+186.

Trentowski.

241. Studnicka S. Zasadnicza idea Chowanny jako pedagogiki „narodowej". Muzeum 13—24.

Weyssenhoff.

242. Leo Anna. Wczorajsze społeczeństwo Warszawy w odźwierciedleniu Józefa Weyssenhoffa. Zdrój, III. 94—96, 123—125, 155—158.

Woronicz J. P.

243. Sybilla. (Nowa Biblioteka Mrówki 1.) Warszawa, nakł. księg. J. Rzepeckiego, druk. W. S. Unger, (1917). 16 ka., str. 79.

Wyspiański.

244. Zygmunt August. Szczątki niedrukownego rękopisu. Maski 1, s. 3—5.

245. Berczyński Kazimierz. Organizator narodowej wyobraźni. (W dziesiątą rocznicę śmierci Stanisława Wyspiańskiego). Maski nr. 1, s. 6—7.

246. Borowy Wacław. Łazienki a „Noc listopadowa" Wyspiańskiego. Uwagi historyczno-literackie. Z zapomogi Kasy pomocy dla osób, pracujących na polu naukowem, imienia Dr. Józefa Mianowskiego. Towarzystwo Miłośników historyi. Warszawa, skład w księgarni W. Jakowickiego, w tłoczni Wł. Łazarskiego, 1918, 8-vo, str. 4 nlb.+71. Z 6 rycinami.

247. Kołaczkowski Stefan. Postawy moralne bohaterów i los w utworach Wyspiańskiego. Rok polski, 2/3, 145—156.

248. Łuskina Ewa. Wyspiański Światowid. Zdrój. 1918. Tom III. s. 49—52 i 90—93.

249. Sinko Tadeusz. Twórczość teatralna Wyspiańskiego. Przegląd Powszechny, str. 173—187, 317—326.

Zamość.

250. Łempicki Stanisław. U kolebki Zamościa. Wiek Nowy 5064, 15 nn., 5065 11 n.

Żeleński T.

251. Battaglia Roger. Boy (Próba syntezy). Kraków, G. Gebethner i Sp., Warszawa, Gebethner i Wolff, Poznań, M. Niemierkiewicz, druk. W. L. Anczyca i Sp., 1918, 8-vo m., str. 41.

Żuławski J.

252. Sitowski Jan Dwory i dworki w Limanowszczyźnie, oraz ich właściciele w ostatnich dziesiątkach XIX w. Piotrków, 1918, 8-vo, str. 49. [O młodości poety].

Konkurs im. St. hr. Tarnowskiego
na napisanie podręcznika historyi literatury polskiej

Walne Zgromadzenie Członków Akademii na posiedzeniu dnia 9 lutego 1918 r. uchwaliło w celu uczczenia niespożytych zasług swego długoletniego Prezesa, Stanisława Tarnowskiego, na polu badań nad literaturą polską, ogłosić konkurs na napisanie podręcznika historyi literatury polskiej i ustanowiło następujące warunki konkursowe.

1. Dzieło ma obejmować conajmniej 40 a najwyżej 42 arkusze druku formatu tego, co Rozprawy Wydziału historyczno-filozoficznego Akad. Umiej.

2. Nowy podręcznik ma być ściśle naukowy z podaniem źródeł i głównych prac, na tem polu dokonanych, winien jednak być tak zredagowany, aby i szersze warstwy wykształconej publiczności mogły z niego korzystać. Materjał ma być uwzględniony po rok 1914.

3. Termin konkursu upływa 1 kwietnia 1921 r. Gdyby ten termin upłynął bezskutecznie, przedłuża się go automatycznie do 1 kwietnia 1923 r.

4. Rękopisy mają być dostarczone zupełnie gotowe do druku (z wyjątkiem indeksu) i przepisane na maszynie.

5. Nagroda konkursowa wynosi 5000 K.

6. Akademia zastrzega sobie ogłoszenie nagrodzonego rękopisu w 3000 egzemplarzy, przyczem autor obok nagrody otrzyma jako honoraryum po 200 K od arkusza.

7. Dalszemi wydaniami rozporządza autor, bądź że je będzie ogłaszać na własną rękę, bądź że zawrze z Akademią nową umowę co do każdego z następnych wydań.

8. Przyznanie nagrody nastąpi przez Zarząd Akademii w porozumieniu z jej Wydziałem filologicznym (Nr. Dz. p. 212/18).

OD REDAKCYI.

Ze znacznem, kilkutygodniowem opóźnieniem pojawiają się dwa pierwsze zeszyty „Pamiętnika Literackiego“ za rok bieżący. Pomimo przygotowanego całego materyału i pomimo złożenia już pewnej części rękopisów, druk dalszy pisma doznał w maju przerwy dłuższej z powodu dotkliwego braku papieru. Trudności w tym względzie były tak wielkie, że groziło nawet zawieszenie pisma; wkońcu po wielu zachodach zdołano otrzymać odpowiednią ilość papieru na rok bieżący. O innych trudnościach, jakie napotyka wydawnictwo „Pamiętnika“, wspomnieliśmy już w r. 1916, na str. 3. Jeżeli do nich dodamy jeszcze znaczne podwyższenie kosztów drukarskich, każdy zrozumie, wśród jakich ciężkich warunków wychodzi teraz pismo nasze i ile zachodów przysparza obecne jego wydawnictwo. Tych kilka słów wyjaśnienia niechaj służy jako illustracya chwili bieżącej, niech też pozostanie dla potomnych jako świadectwo tych trudności, wśród których w czasie wojny wychodził „Pamiętnik Literacki“, jedno z nielicznych czasopism polskich, które nie zawiesiło swej działalności.

We Lwowie, dnia 18. sierpnia 1918.

REDAKCYA
„Pamiętnika Literackiego“.

Dr. HENRYK ŻYCZYŃSKI.

Badania nad historyą estetyki i teoryi literatury w Polsce.

I.

Estetyka Pamiętnika Warszawskiego. (1815—1822).

(Dokończenie).

4.

O sztuce u dawnych czyli Winckelmann polski.

Pamiętnik Warszawski umieścił wyimki z przedmowy do dzieła powyższego, pióra Stanisława Potockiego. Autor wyłuszcza tu powody, które go skłoniły do napisania tego dzieła, zamierzając przeciwstawić się Winckelmannowi. Nas obchodzą głównie uwagi teoretyczne i punkty widzenia, które w polemice doszły do wyrazu. Skupiają się one około pojęcia sądu estetycznego.

Potocki zarzuca więc Winckelmannowi, że

zapęd imaginacyi jego, unosi go niekiedy w mistyczny zapał, którego zawiła górność, nie zastępuje bynajmniej prostych dobrego smaku uczuciów i na nich jasno ugruntowanego sądu [1]).

Niechęć do imaginacyi i mistycyzmu okazuje w Potockim zagorzałego racyonalistę. Takie przekonanie mając, nie mógł on podzielać entuzyazmu Winckelmanna, który, przyswoiwszy sobie myśli Platona, usiłował uchwycić i sprecyzować ideę piękna klasycznego.

[1]) T. III, s. 87.

Ostatecznie więc także Potockiemu jest właściwy brak głębszego wykształcenia filozoficznego, podkreślony już u Wężyka i wspólny całej plejadzie krytyków ówczesnych, nie wyłączając nawet Brodzińskiego, — brak, który nie pozwalał im traktować zagadnień z zakresu piękna i sztuki.

Wspominając o dobrym smaku, jako ostatniej instancyi w rzeczach sztuki, Potocki stoi na stanowisku niezmienności piękna, a więc na stanowisku ściśle anty-romantycznem, romantyzm bowiem uzależniał charakter piękna od ducha narodu i czasu.

Klasycyzm francuski nie rozumiał tego; dlatego też np. Laharpe twierdził:

le beau est le même dans tous les temps, parce que la nature et la raison ne sauraient changer[1]).

Teza ta miała też dla racyonalistów moc istotną przekonania, nie dziw więc, że i w Polsce jej hołdowano w okresie haseł racyonalizmu. W dodatku nadawał tej zasadzie waloru fakt jeszcze drugi, a mianowicie łączność prądu racyonalistycznego z kosmopolityzmem.

Pojęcie sądu estetycznego Potocki zawdzięcza Blairowi, który również w ocenie piękna wyróżnia trzy momenty: smak, uczucie i sąd.

Der Geschmack gründet sich, wie in dem Vorigen gezeigt worden ist, zuletzt auf ein inneres Gefühl für Schönheit, welches dem Menschen natürlich, und, in seiner Anwendung auf besondere Gegenstände, einer Verfeinerung und Erhöhung unter der Leitung der Vernunft fähig ist[2]).

Potocki więc utrzymuje, że „uznanie piękności w sztukach ...smak dobry wsparty doświadczeniem daje“ [3]). Z tego punktu widzenia powiada o Winckelmannie, że

wskazała mu teorya zasady piękności, lecz dać nie zdołała tej pewności smaku, która do przystosowania tych zasad jest koniecznie potrzebną [4]).

Krótko mówiąc, zdaniem Potockiego, znajomość reguł nie wystarcza do oceny piękna i nie stanowi jeszcze krytyka. Do tego przekonania mógł dojść Potocki również pod wpływem Blaira, który zwalcza mniemanie,

dass Kunstrichter Leute sind, welche bloss nach Regeln und nicht nach eigenen Gefühlen urteilen.

Alle Regeln der ächten Kritik beruhen, wie bereits oben gezeigt

---

[1]) J. F. Laharpe: *Lycée*, Paris, 1800, T. I, s. XLII.
[2]) Blair, s. 47.
[3]) T. III, s. 88.
[4]) Tamże.

worden ist, zuletzt auf Gefühl; und nur Geschmack und Empfindung können uns in der Anwendung jener Regeln auf vorliegende einzelne Fälle sicher leiten [1]).

Celem wyczerpania charakterystyki poglądów estetycznych Potockiego należy jeszcze podkreślić brak historycznego punktu widzenia na sztukę. Zamierza on bowiem traktować sztukę w sposób naukowy i nie zastanawia się nawet na chwilę nad tem, że dzieło sztuki, rozważane z naukowego punktu widzenia, może być nie tylko przedmiotem oceny i rozbioru.

Ten sam brak zauważyliśmy już także u Lipińskiego, a w ten sposób należy nam ich uważać za przedstawicieli starej szkoły, którzy trzymają się stanowisk, już dawno wówczas opuszczonych przez myśl europejską. Ponadto Stanisław Potocki nie był oryginalny, lecz odznaczał się tylko wyszkoleniem, i to jednostronnem. W czasach, w których krytyka poczęła wchodzić na tory nowe, on pisze na wzór francuskich „éloges“ pochwały. Jedna z nich ogłoszona jest w *Pamiętniku Warszawskim* p. t. *Pochwała Ignacego Krasickiego* [2]), rzecz zresztą zawierająca wiele trafnych sądów o Naruszewiczu, Trembeckim, Węgierskim. Na tej podstawie możnaby wnioskować, że ostatecznie francuszczyzna była mu narzucona, jako wynik wychowania.

5.

O potrzebie i zamiarach krytyki sztuk pięknych.

Rozprawa ta ukazała się anonimowo w roku 1819 i uchodziła i uchodzi za oryginalną lub przynajmniej za opracowanie samodzielne tematu. Dlatego też uwzględnił ją Chmielowski w swej historyi krytyki polskiej i poświęcił jej wiele słów pięknych:

Ta tyle uwag rozumnych zawierająca rozprawa, z której kilka poglądów do dziś dnia nie straciło swojej doniosłości tak, że je śmiało wobec „impresyonistów“ i „subjektywistów“ w krytyce powtórzyć można, nie zwróciła, jak się zdaje, w swoim czasie należytej na siebie uwagi; nie wywołała dyskusyi, któraby mogła wpłynąć na oswobodzenie się od ucisku „prawideł“ na ocenę dzieł literackich w związku ze stanem społecznym, którego one są wyrazem, wreszcie na rozszerzenie widnokręgu sądów o pięknie przez porównanie różnych literatur [3]).

Pisząc te słowa, Chmielowski nie przypuszczał, że modernistów ówczesnych odsyła do tak archaicznego estetyka, jak Sulzer. Rozprawa powyższa bowiem nie jest nawet przeróbką

[1]) T. IV, s. 97.
[2]) T. IV, s. 97.
[3]) Chmielowski, s. 146.

wolną, lecz po prostu tłumaczeniem. Jak wiadomo, Sulzera *Allgemeine Theorie der schönen Künste* jest właściwie encyklopedyą, w której kwestye poszczególne zostały opracowane w porządku alfabetycznym. Tłumacz powybierał różne artykuły, rozsegregował je i zestawił umiejętnie, a w ten sposób powstała całość jednolita. Tłumaczem tym był zapewne Królikowski, w *Pamiętniku* bowiem figurują dwie inne rozprawy jego pióra, również wyjęte z Sulzera. Rozprawa o krytyce składa się głównie z artykułów p. t. *Kenner, Kunstrichter, Werke des Geschmacks.* Od Sulzera nie pochodzi tylko wstęp, w którym autor, oparłszy się o podstawy psychologiczne, wyprowadza równocześnie genezę krytyki i wykazuje konieczność jej teoryi, jako rzeczy, zdolnej ustrzedz od błędów.

Wszystkie natomiast zasady i pojęcia pochodzą od Sulzera. Aby dać miarę przekładu, uczynimy kilka zestawień.

T. XIII, s. 3—17.	T. III, s. 105. *Kunstrichter.*
Nie można wprawdzie zaprzeczyć i tego, że piękne sztuki bez pomocy krytyków doszły do wysokiego stopnia doskonałości, niezawodną bowiem jest rzeczą, że wprzód byli mistrze dzieł wielkich, aniżeli krytyka, która powstała z ich rozważania, a przecież to wszystko nie dowodzi bynajmniej, że krytyka nie jest potrzebną; bo nikt dowieść nie jest w stanie, że geniuszowi ludzkiemu nie wolno sięgać do coraz wyższej doskonałości.	Es ist wahr, die Künste sind ohne Hülfe der Kunstrichter zu einem hohen Grad der Vollkommenheit gestiegen. Aber dieses beweiset nicht, dass im Reiche der Künste der Kunstrichter eine überflüssige Person sei. Der Geist des Menschen hat von der Natur einen, keine Grenzen kennenden Trieb nach immer höher steigender Vollkommenheit, zum Geschenke bekommen.

We wstępie tekst polski odbiega nieco od tekstu niemieckiego, nie oznacza to jeszcze jednak samodzielności tłumacza wobec oryginału; twierdzenie bowiem o tem, że sztuka poprzedziła krytykę, zawiera się również u Sulzera, które to zdanie tłumacz tylko przestawił. Brzmi ono:

Man erkennt deutlich, warum nicht eher grosse Kunstrichter entstehen können, als bis grosse Künstler gewesen sind. Denn aus Betrachtung der Kunstwerke entsteht die Kritik.

Rozróżnienie oceny artysty, miłośnika i znawcy:

	T. III, s. 5—6. *Kenner.*
Każde dzieło daje się uważać pod potrójnym względem. Jednego zajmuje to tylko, co właściwie do samej sztuki należy; rozważa zatem,	Alle drei urteilen über die Kunstwerke, aber auf sehr verschiedene Weise. Der Künstler, wenn er nicht zugleich ein Kenner ist, und er ist

jakich użyto sposobów do wystawienia rzeczy i jak dalece przepisy teoryi są zachowane.

Inny, prócz samej sztuki, patrzy jeszcze na zamiar dzieła; ocenia jego smak i wartość wewnętrzną; a uważając je tak, jak jest teraz, porównywa z takiem, jakieby zgodnie z naturą swoją być powinno; oznacza stopień doskonałości, odkrywając w dziele to, co jest dobre i złe i umie na wszystko przywieść dostateczne powody. — Inny jeszcze uważa dzieło tylko podług pierwszego wrażenia, jakie sprawiło.

W pierwszym razie postrzegacz jest tylko sztukmistrzem, który przez długie ćwiczenie się w sztuce, oswoił się z jej prawidłami i nabył umiejętności wydoskonalenia mechanizmu dzieła. Drugi jest znawcą, który obok żywego uczucia przedmiotów, na niego działających, ma jeszcze smak, długiem wykształcony doświadczeniem, i umie zgłębiać naturę i istotę dzieła. Trzeci jest tylko miłośnikiem (amatorem), który jest zdolny dość żywo uczuć przedmioty w dziele wystawione.

es nicht allemal, beurteilt das Mechanische, das, was eigentlich der Kunst allein zugehört; er entscheidet, wie gut oder schlecht, wie glücklich oder unglücklich der Künstler dargestellt hat, was er hat darstellen wollen, und inwiefern er die Regeln der Kunst beobachtet hat.

Der Kenner beurteilt auch das, was ausser der Kunst ist; den Geschmack des Künstlers in der Wahl der Sachen; seine Beurteilungskraft in Ansehung des Werts der Dinge; sein ganzes Genie in Absicht auf die Erfindung; er vergleicht das Werk, sowie es ist, mit dem, was es seiner Natur nach sein sollte, um zu bestimmen, wie nahe es der Vollkommenheit liegt; er entdeckt das Gute und das Schlechte an demselben und weiss überall die Gründe seines Urteils anzuführen. Der Liebhaber beurteilt das Werk bloss nach den unüberlegten Eindrücken, die es auf ihn macht; er überlässt sich zuerst dem, was er dabei empfindet und dann lobt er das, was ihm gefallen, und tadelt, was ihm missfallen hat, ohne weitere Gründe davon anzuführen. Man ist ein Liebhaber, wenn man ein lebhaftes Gefühl für die Gegenstände hat, die die Kunst bearbeitet; ein Kenner, wenn zu diesem Gefühl ein durch lange Uebung und Erfahrung gereinigter Geschmack und Einsicht in die Natur und das Wesen der Kunst hinzukommt: aber ein Künstler wird man allein durch Uebung in der Kunst.

Miejscami tłumaczenie jest niemal dosłowne np.

T. III, s. 104. *Kunstrichter.*

Jeżeli taki znawca ma jeszcze wiadomości przepisów sztuki, tak, że mu tylko zbywa na zręczności

Dieser Name kommt eigentlich nur demjenigen zu, der ausser dem Talente und Kenntnissen des Ken-

ich wykonania, ażeby sam mógł być twórcą dzieła, natenczas będzie właściwym sędzią tego, co do doskonałości dzieła należy. Taki krytyk jako znawca sądzi o istotnej wartości dzieła, a oprócz tego wie, jakiemi sposobami twórca jego cele swoje otrzymał.

ners, wovon an seinem Orte gesprochen worden, auch noch alle Kenntnisse des Künstlers besitzt, dem es also, um ein Künstler zu sein, nur an der Fertigkeit der Ausübung fehlt. Wie der Kenner beurteilt er den Wert eines Kunstwerks; aber überdem weiss er noch, wie der Künstler zum Zweck gekommen ist.

W innych przypadkach autor zmienia porządek myśli i układa zdania w sposób nowy. W każdym razie w samej treści oryginalny nie jest i od siebie nie daje nic, coby się nie zawierało w encyklopedyi Sulzera.

Nasuwa się teraz pytanie: dlaczego właśnie Sulzer znalazł się w *Pamiętniku Warszawskim* i jakie okoliczności uczyniły podobne zagadnienie żywotnem?

Sulzer nie był myślicielem samodzielnym, lecz należał do rzędu eklektyków, jakich historya estetyki może w tym czasie naliczyć wiele.

Pokolenie starsze, którego dążenia wyraziły się w pracach Towarzystwa przyjaciół nauk, pragnęło przyswoić nauce polskiej całość wiedzy ówczesnej. W ich oczach estetyka nie przedstawiała się jako różnorodność kierunków i sprzeczność zdań, lecz jako pewna suma ustalonych pojęć i zasad. Dlatego też autor nie przedstawiał wartości, usuwał się na plan dalszy, a wszystkiem były wyniki. Najchętniej więc słuchano takich, jak Blair i Sulzer, którzy podawali zaokrągloną mniej więcej całość pojęć estetycznych. Rozprawy tego rodzaju znamionuje spokojny ton wykładu; autor bowiem zamyślał tylko referować i pouczać.

Natomiast w rozprawach, które pozostawały pod znakiem romantyzmu, przebija się już ton polemiczny; ci bowiem już nie starają się pouczać, lecz pragną podbijać umysły i zyskiwać zwolenników.

Ponieważ zaś około roku 1819 prądy przeciwne poczęły się z sobą ścierać już na dobre, a echa tej walki odbijały się także na łamach *Pamiętnika Warszawskiego*, nic dziwnego, że poczęto zwracać się do teoryi krytyki i zastanawiać się nad metodą walki.

6.

O poetycznej literaturze niemieckiej.

Artykuł ten, wyjęty z francuskiej *Minerwy*, posłużył tłumaczowi za pretekst do uwag własnych. Zaznacza więc we wstępie, iż powodem, dla którego go podaje, jest przekonanie, „że zdanie

Francuza prędzej, niż wszelkie inne, trafi do przekonania niektórych, innych zaś objawione w tej mierze uwagi niejako usprawiedliwione zostaną“ [1]).

Metoda postępowania w tym przypadku przypomina Lessinga, który tak samo zwalczał pseudoklasycyzm w Niemczech drogą odwoływania się do krytyków i estetyków francuskich. Zbieżność ta okaże się może niezupełnie przypadkową, jeźli zważymy, że także w innych uwagach tłumacza przebija się stanowisko, właściwe Lessingowi. Idąc tą drogą dalej, możemy odnaleźć anonimowego autora w osobie Brodzińskiego; on jeden bowiem z Polaków rozczytywał się wówczas głębiej w *Dramaturgii Hamburskiej*, poza czem i zasadniczy punkt widzenia zgadza się z założeniem rozprawy *O klasyczności i romantyczności*.

Co więcej, gdy autor pragnie mieć w rozprawie pewnego rodzaju usprawiedliwienie uwag, objawionych w tej mierze przez innych, niema on zapewne na myśli nic innego, tylko rzecz *O klasyczności i romantyczności*, która, jak wiadomo, przez obóz klasyków niekoniecznie przychylnie została przyjęta. W ten sposób artykuł ów możemy uważać jako przyczynek do rozprawy o klasyczności i romantyczności.

Część, tłumaczona z tekstu francuskiego, zawiera próbę określenia pojęć klasyczności i romantyczności; a więc istota klasyczności tkwi w formie, gdy tymczasem romantyzm zasadza się głównie na treści, istocie.

Jako pewne pierwiastki, występujące w różnym stopniu nieuniknienie w każdej prawie literaturze,

> klasyczność i romantyczność, nie są to rodzaje, wyłączające się wzajem, ale dwa charaktery, skłonne do dobrego połączenia się z sobą [2]).

Stąd wysnuwa się, jako wniosek, wskazówka praktyczna’ by literatura niemiecka dążyła do wyszlachetnienia formy, francuska zaś do wzbogacenia i pogłębienia treści, do oparcia jej na podstawach narodowych.

Biorąc te rozważania za punkt wyjścia, tłumacz dodaje od siebie „niektóre uwagi o polskiej poezyi“. Wypowiada więc najpierw ogólne przekonanie, że „niepodobna jest literatury od ducha narodu i wieku odłączyć“ [3]). Twierdzenie to rozumie autor nie tylko w tym duchu, że literatura, jak według dzisiejszej terminologii Taine’a, stanowi wynik pewnych momentów rozwoju, ale że i w spełnianiu swych zadań ostaje się „utrzymywaniem i rozszerzaniem ducha narodowego“ [4]). Wpływ Herdera nie ulega tu żadnej wątpliwości. Zresztą sam autor zaznacza, że literatura

---

[1]) T. XIII, s. 355.
[2]) T. XIII, s. 358.
[3]) Tamże, s. 360.
[4]) Tamże, s. 362.

polska „na tej samej znajduje się drodze, jak niemiecka przed Lessingem i Herderem“ [1]). Znaczy to tyle, że obecna krytyka polska ma do spełnienia zadanie analogiczne do roli, jaką w Niemczech odegrali ci dwaj ludzie. Podobnemi właśnie aspiracyami żył u nas Kazimierz Brodziński, co jeszcze raz zdaje się przemawiać za trafnością wniosków poczynionych.

Zastanawiając się nad pytaniem, czy pisarze nasi. mają być klasyczni, czy romantyczni, rozwiązuje kwestyę w duchu pośrednim:

Klasyczność jest to płód rozumu, z badania wzorów wynikły, każący się szanować przekonaniem, przeto z pod praw jej nikt rozsądny nie zechce się wyłamywać; jednakowoż stanowi ona tylko układ, powierzchowność, ale nigdy istotę. Romantyczność z nazwiska swojego jest dawną poezyą ludów germańskich i łacińskich, sama przez się bez formy, dlatego czerpać z niej, jak Niemcy, nie możem, bo inny charakter i stosunki były naszego narodu, bo sam nasz język wcale od obudwu jest różny. Ale nazwijmy, w duchu powyższego autora, romantyczność malowaniem uczuć według narodowości, religii i nowych ludzi stosunków, a to niemiłe naszym literatom słowo, już u nas wspominane nie będzie, a pod nazwiskiem narodowości zamieni się w przyjemne uczucie [2]).

Czy Brodziński postawił w ten sposób kwestyę, pod wpływem francuskiego autora, można wątpić, gdyż głos obcy mógł go co najwyżej utwierdzić we własnych przekonaniach.

7.

ROZPRAWA,

w której się rozważają istotne cele dzieł smaku i sposoby ich osiągnienia; tudzież, co szczególniejszym przedmiotem literatury narodowej być powinno, przez J. F. Królikowskiego.

Rozprawa pojawia się w roku 1819.

Zasadniczy jej kierunek okazuje już samo motto, które brzmi: „Rien n'est beau que le vrai“. Jak wiadomo, są to słowa Boileau'a, a w ten sposób Królikowski nawiązuje do tradycyi klasycznych.

Poza tem w uwadze podaje Królikowski źródło, z którego najwięcej korzystał:

Nie chcąc udawać za swoją cudzej własności, wyznaję, że pomiędzy mojemi przewodnikami był także nieoceniony Sulzer; jego to dziełu „Theorie der schönen Künste“ winien jestem znaczną część rzeczy o pięknych sztukach [3]).

---

[1]) Tamże.

[2]) T. XIII, s. 364.

[3]) T. XIV, s. 8.

Rozprawa Królikowskiego przynosiła na grunt polski nowy dla naszych pojęć estetycznych punkt widzenia, a mianowicie filozoficzny. W Polsce wskutek braku tradycyi filozoficznej, a następnie wskutek wszechwładztwa racyonalizmu, nie zgłębiano zagadnień piękna i sztuki, ograniczając dyskusyę w tym względzie do strony technicznej.

Pierwszym z Polaków, który oprze estetykę o system filozoficzny, będzie Mochnacki, przejęty górną spekulacyą Schellinga. Nie należy jednak sądzić, jakoby łączenie estetyki z filozofią stanowiło przywilej szkoły romantycznej. Romantyzm cechuje głównie skłonność do idealizmu.

Poza tem właściwa estetyka niemiecka, rozpoczęta przez Baumgartena, wyrosła na podłożu filozofii Leibniza. Jeźli więc Królikowski traktuje estetykę w związku z filozofią, znaczy to tyle, że ulega on wpływom nauki niemieckiej. Natomiast motto, wzięte z poetyki Boileau'a, świadczy przeciw temu, jakoby hołdował zasadom romantyzmu. Powyższe motto zaś nie zostało użyte przezeń przypadkowo, lecz stanowiło wynik głębszego namysłu, gdyż Królikowski użył go jeszcze raz w kilka lat później, wydając swą *Prozodyę polską*. Ponieważ zaś w tej zasadzie Boileau'a wyraził się właściwy francuskiemu umysłowi racyonalizm, wobec tego i Królikowski musiał jeszcze dość silnie czuć się związanym z kulturą oświecenia, skoro obierał ją za naczelną dewizę.

Chcąc uważać rozprawę powyższą Królikowskiego jako pewnego rodzaju postęp w rozwoju naszych pojęć estetycznych, musimy wpierw podnieść pewną rzecz, która rzuca wiele światła ujemnego na ówczesną naszą umysłowość.

Zważmy bowiem, że mamy do czynienia z rozprawą pseudooryginalną, pióra Królikowskiego, profesora król. gimnazyum w Poznaniu, a więc człowieka, który bądź co bądź reprezentuje ówczesny polski świat naukowy.

Otóż ta właśnie rozprawa w zasadniczej swej części jest tłumaczeniem przedmowy do dzieła Sulzera (Vorrede zu der ersten Ausgabe T. I).

Dla porównania podajemy kilka zestawień:

S. 7.	T. I, s. XII.
Rozum i czucie myślącego jestestwa są dwie siły, które zdaje się nie zależą od siebie; na rozwinięciu i dokładnem wykształceniu tego obojga gruntuje się szczęśliwość życia towarzyskiego. Za pomocą rozumu rozróżnia człowiek dobre od złego, użyteczne od szkodliwego; rozum naucza go sposobów zabezpieczenia swojej własności,	Der Mensch besitzt zwei, wie es scheint, von einander unabhängliche Vermögen, den Verstand und das sittliche Gefühl, auf deren Entwicklung die Glückseligkeit des gesellschaftlichen Lebens gegründet werden muss. Von dem Verstande hängt die Möglichkeit desselben ab, das sittliche Gefühl aber giebt diesem Leben das, ohne welches das-

bronienia się przeciwko napaści, słowem utrzymania życia; ale uczucie nadaje mu to, bez czegoby żadnej nie miało wartości.

Wszystko, czego ludzie nabyli, co tylko mają najużyteczniejszego, najkosztowniejszego, winni są rozumowi; ale tych owoców rozumu dobrze i przyjemnie używać, z użycia ich być szczęśliwemi, wtenczas tylko umieją, kiedy w umysłach ich ugruntowane jest uczucie porządku, uczucie tego, co jest dobre i piękne.

selbe keinen Werth haben würde. Dass die Menschen nicht mehr einzeln, oder in kleinen Horden, gleich den Tieren des Feldes herumirren, um eine kümmerliche Nahrung zu suchen; dass sie beständige Wohnplätze und einen zuverlässigen Unterhalt haben; dass sie in grossen Gesellschaften und unter guten Gesetzen leben, ist eine Wohltat, die sie dem Verstande zu danken haben, der die mechanische Künste erfunden, Wissenschaften und Gesetze ausgedacht hat. Sollen aber die Menschen diese herrlichen Früchte des Verstandes recht geniessen, und in dem grossen gesellschaftlichen Leben glücklich sein, so müssen gesellschaftliche Tugenden, so muss Gefühl für sittliche Ordnung, für das Schöne und Gute in die Gemüther gepflanzet werden.

Jak powyższe zestawienie uwidacznia, Królikowski tłumaczy niewolniczo myśli Sulzera, opuszczając co najwyżej pewne szczegóły uboczne.

W innych przypadkach stapia w jedną całość myśli, z różnych stron powyrywane. Utrudnia to już kontrolę, obce ich jednak pochodzenie zawsze da się wyśledzić. Dla przykładu podajemy dłuższy ustęp z rozprawy, w której od czasu do czasu przewijają się myśli Sulzera w swem konkretnem i oryginalnem sformułowaniu, to znaczy, jako zdania żywcem z całości wyrwane.

S. 9.

Ci zaś, którzy mniemają, że to są rzeczy, służące tylko do powierzchownego upiększenia, zabawy i rozrywek, którzy sądzą, że są mniej godne mieścić się obok innych poważnych umiejętności; jeżeli na nie bezstronnem okiem filozofa patrzeć zechcą, jeżeli się zastanowią nad ich zamiarem i skutkami, jeżeli je zgłębią, wystawiając je sobie, nie tak jak może są, ale jak być powinny.

Vorrede s. XIV—XVI.

. . ich über die schönen Künste, als ein Philosoph, und gar nichts als ein so genannter Kunstliebhaber, geschrieben habe.

Für den Liebhaber, nämlich nicht für den curiösen Liebhaber, oder den Dilletanten, der ein Spiel und einen Zeitvertreib aus den schönen Künsten macht...

Man kann nicht ohne Betrübniss sehen, was die Künste sind, wenn man erkennt hat, was sie sein könnten.

W ostatnim punkcie zgodność obu tekstów jest zupełna. Co więcej, Sulzer również określa taki punkt widzenia jako filozoficzny. Rozumie przez nie pytanie, dotyczące celu sztuki, jej roli w życiu człowieka.

Tym filozoficznym punktem widzenia szczególnie przejmuje się Królikowski i stanowisko takie podkreśla w innych rozprawach. Naturalnie, że ulega on tu raczej urokowi słowa „filozofia“, bez należytego zdania sobie sprawy z istoty pojęcia.

Na ogół, jak widać ze sposobu traktowania rzeczy, daleki on jest od zapuszczania się w dziedziny metafizyki, a ogranicza stanowisko filozoficzne bądź do psychologii, bądź do rozważania takich ogólnych kwestyi, jak cele sztuki!

W dalszym ciągu korzystał Królikowski z artykułu p. t. *Schön.*

S. 15—16.

Różne są przedmioty upodobania naszego. Częstokroć z przyjemnem uczuciem doznajemy skutku rzeczy, nie wiedząc nic o jej własnościach, i bez względu na jej postać, dogadza tylko naszej potrzebie, podoba nam się dla swojej użyteczności i nazywamy ją dobrą. W innem zdarzeniu, nie wprzód znajdujemy upodobanie w przedmiocie, dopóki własności jego dostatecznie rozumem naszym nie pojmujemy; a gdy się to stało, podoba nam się rzecz dlatego, że jest tem, czem być powinna, i nazywamy ją doskonałą.

Inny jest rodzaj, który trzyma środek pomiędzy pierwszemi. Własności jakiego przedmiotu wzbudzają naszą uwagę, a nim jeszcze poznamy, o co rzecz idzie, podoba nam się przez to, że swoją postacią zmysłom albo wyobraźni naszej pochlebia, i to jest co się nazywa właściwie pięknem.

T. IV, s. 306.

... einige Dinge uns gefallen, oder Vergnügen erwecken, ob wir gleich von ihrer Beschaffenheit nicht den geringsten Begriff haben.

Diese Dinge haben eine unmittelbare Beziehung, oder doch nahe mittelbare Beziehung auf unsere Bedürfnisse und machen eigentlich Classe aus, deren man den Namen des Guten gegeben hat.

Hingegen gibt es Dinge, die nicht eher gefallen, bis man sich eine deutliche Vorstellung von ihrer Beschaffenheit gemacht hat.

Nun gibt es noch eine dritte Classe der Dinge, die Wohlgefallen erwecken. Diese liegt zwischen den beiden vorhergehenden so in der Mitte, dass sie etwas von der Art der einen und der andern an sich hat. Die Beschaffenheit der Gegenstände reizt unsere Aufmerksamkeit; aber ehe wir sie deutlich erkennen, ehe wir wissen, was die Sachen sein sollen, empfinden wir ein Wohlgefallen daran. Diese Gegenstände machen unsers Erachtens die Classe des eigentlichen Schönen aus.

Przy zgodności poważnej obu tekstów zwracają na siebie uwagę pewne myśli u Królikowskiego, których brak u Sulzera.

Królikowski bowiem określa rzeczy, podpadające pod ocenę rozumu, jako doskonałe, gdy tymczasem własności piękna wynikają z specyalnej postaci i ze zdolności pochlebiania wyobraźni. Myśl ta jednak nie stanowi oryginalnej własności Królikowskiego, lecz została wyjęta z innego artykułu Sulzera, p. t. *Geschmack:*

Also vergnügt das Schöne nicht deswegen, *weil der Verstand es vollkommen*, oder das sittliche Gefühl es gut findet, sondern weil es der *Einbildungskraft schmeichelt*, weil es sich in einer *gefälligen, angenehmen* Gestalt zeiget [1]).

Powyższe zestawienie uwidacznia dokładnie kompilacyjny charakter metody Królikowskiego.

Dalszą analizę piękna przeprowadza on również z tekstem Sulzera przed oczyma:

Tam, gdzie powierzchowna postać utworu łatwo i bez natężenia objąć się daje, tam, gdzie widać podrzędną rozmaitość do jednego ogółu zmierzającą, kiedy w stosunku całości dokładne jest umiarkowanie pomiędzy częściami, które się do ogólnego skutku przyczyniają; tam i wtenczas powiedzieć można, że jest właściwie piękną.

T. II, s. 308.

So viel ich davon habe bemerken können, lassen sich die Eigenschaften des Schönen in drei Hauptpunkte bringen. 1. Die Form im Ganzen betrachtet, muss bestimmt und ohne mühsame Anstrengung gefasst werden. 2. Sie muss Mannigfaltigkeit fühlen lassen, aber in der Mannigfaltigkeit Ordnung. 3. Das Mannigfaltige muss so in Eines zusammenfliessen, dass nichts einzelnes besonders rührt.

S. 16.

Ale tylko ścisłe połączenie tego, co jest dobre, piękne i doskonałe, stanowi dopiero to, co prawdziwą pięknością nazwaćby można. Taka piękność wzbudzać powinna nie tylko upodobanie, lecz tę wewnętrzną rozkosz, która całą duszę zajmuje.

T. II, s. 310.

Eine höhere Gattung des Schönen entsteht aus enger Vereinigung des Vollkommenen. des Schönen und des Guten. Dieses erweckt nicht bloss Wohlgefallen, sondern wahre innere Wollust, die sich oft der ganzen Seele bemächtigt, und deren Genuss Glückseligkeit ist.

Powyższa teorya piękna nie stanowi również oryginalnej własności Sulzera. Pochodzeniem swem sięga ona gruntu angielskiego, z czego u nas nie zdawano sobie sprawy. Dowodem tego choćby Euzebiusz Słowacki, który sprzęga ją szczególnie z nazwiskiem Eschenburga:

Eschenburg i inni pisarze estetyk niemieckich twierdzą, że pię-

[1]) T. II, s. 371.

kność zależy na zamysłowem wystawieniu jedności w rozmaitości (Teorya smaku w dziełach sztuk pięknych).

Tymczasem estetycy w rodzaju Eschenburga, Sulzera, a nawet Lessinga, w teoryach swych są zależni od ówczesnej estetyki angielskiej i wszyscy w kółko powtarzają te same myśli. W wieku XVIII nie zadawalano się samem wyjaśnieniem źródeł, w których tkwi upodobanie piękna, lecz łączono z niem pewne cele pożyteczne. Od tego punktu widzenia nie jest wolny także Schiller. W rozprawie więc Królikowskiego, należącej duchem w zupełności do wieku XVIII, musiał odbić się ten utylitaryzm estetyczny. Przejawia się on w sposób, właściwy rozprawom Lipińskiego i Wężyka.

Zdaniem więc Królikowskiego „dochodzenie i roztrząsanie prawd nowych dziełem jest filozofa, ale każdą użyteczną prawdę silnie i zrozumiale wystawić należy do przeznaczenia mowcy i poety“. Ten punkt widzenia towarzyszy i zaznacza swą obecność we wszystkich rozważaniach Królikowskiego i Sulzera.

Po omówieniu pojęć wstępnych, rozpatruje pojęcie wymowy i poezyi:

S. 20—21.	Beredsamkeit. T. I, s. 364—6.
Ktokolwiek wymowę gruntownie rozważy, znajdzie ją zapewne zdolniejszą od innych sztuk do uczynienia na umyśle wrażeń długo trwających, które siły duszy naszej podnosić są w stanie. Gdybyśmy nawet przypuścili, że wymowa nie tak żywo, nie tak głęboko wdziera się do duszy człowieka, jak inne sztuki, których bezpośrednim zamiarem jest drażnić zmysły powierzchownie; to nie możemy zaprzeczyć, że wymowa wzbudzi wszystkie jasne wyobrażenia, które są dalekie od obrębu panowania owych sztuk drażniących. . . . wymowie pierwszy stopień pomiędzy pięknemi sztukami wyznaczyćby należało, ona bowiem jedynie jest środkiem doprowadzenia ludzi do tego, ażeby byli rozumniejszymi, lepszymi i szczęśliwszymi.	Nach dem allgemeinen Begriffe von den schönen Künsten, der in diesem Werke überall zum Grunde gelegt worden ist, sollen sie durch ihre Werke auf die Gemüter der Menschen dauernde und zur Erhöhung der Seelenkräfte abzielende Eindrücke machen. Diese Bestimmung scheint die Beredsamkeit in dem weitesten Umfang erfüllen zu können. Sie macht vielleicht nicht so tief in die Seele dringende, noch so lebhafte Eindrücke, wie die Künste, die eigentlich die Reizung der äusseren Sinnen zum unmittelbaren Zweck haben; dafür aber kann sie alle nur mögliche Arten klarer Vorstellungen erwecken, die ganz ausser dem Gebiete jener reizenden Künste sind. . . . Man kann der Beredsamkeit den ersten Rang unter den

schönen Künsten nicht absprechen, sie ist offenbar das vollkommenste Mittel, die Menschen verständiger, gesitteter, besser und glücklicher zu machen.

Również przyswoił sobie Królikowski od Sulzera w brzmieniu niemal dosłownem określenie smaku i roli jego w twórczości:

S. 24—25	T. II, s. 372.
Przez jeniusz i rozum mistrza otrzymuje dzieło wszystkie istotne części, do wewnętrznei doskonałości należące, ale smak jedynie nadaje mu cechę pięknej sztuki; on to jest przewodnikiem mistrza, nauczycielem powszechności.	Der Verstand und das Genie des Künstlers geben seinem Werk alle wesentliche Teile, die zur innern Vollkommenheit gehören, der Geschmack aber macht es zu einem Werk der schönen Kunst.
	Geschmack. T. II, s. 375.
Ta zdolność pojmowania porządku, piękności i zgodności; ten zmysł wewnętrzny, którym czujemy to, co jest dobre i prawdziwe, skutkuje naturalnie, że człowiek tem uczuciem obdarzony, musi koniecznie kochać porządek, prawdę, piękność i zgodność.	Der Geschmack ist im Grunde nichts, als das innere Gefühl, wodurch man die Reizung des Wahren und Guten empfindet; also wirkt er natürlicher Weise Liebe für dasselbe. Zugleich erweckt er ein so richtiges Gefühl der Ordnung, Schönheit und Uebereinstimmung.

Tu możemy zaobserwować uwidocznioną w sposób jaskrawy właściwość, znamienną nie tylko dla Królikowskiego, lecz także dla innych, reprodukujących na gruncie polskim myśl niemiecką. W ślad bowiem za zależnością myśli idzie zależność językowa, wywołując zjawiska najbardziej z duchem języka polskiego sprzeczne. Królikowski więc, tłumacząc odpowiednie ustępy Sulzera, nie stara się o samo oddawanie myśli, lecz nagina formę polską do właściwości niemczyzny. W ten sposób powstają podobnie rażące germanizmy, jak „skutkuje“ na oddanie niemieckiego „wirken“, gdy tymczasem język polski dopuszcza w tym przypadku takie tylko zwroty, jak „pociąga za sobą ten skutek, wywołuje ten skutek i t. d.“.

Kwestya takich usterek i nieczystości językowych zasługuje z tego powodu na uwagę bliższą, ponieważ właściwości te dają nam zewnętrzne kryteryum, pozwalające na pierwszy rzut oka wnioskować o zależności pewnego autora od wpływów obcych.

Poza wspomnianymi artykułami encyklopedyi Sulzera korzystał jeszcze Królikowski z artykułu p. t. *Schreibart*, który mu

pozwala postawić piszącym pewne dyrektywy, dotyczące stylu i kompozycyi:

S. 28.

Częstokroć ten sam przedmiot stanowi użyteczność lub szkodliwość dzieła, które powinno sprawiać na czytającym toż samo wrażenie, jakieby sprawić zdołał wystawiony w niem charakter osobisty; stąd wypływa ta prawda, że w dziele, dla powszechności czytelników przeznaczonem, większą baczność na sposób pisania zwracać należy, aniżeli w tych, które mają być przedmiotem rozwagi małej tylko liczby znawców; bo częstokroć prawdziwy znawca uśmiechnie się tylko na to, co dla większej liczby czytelników może być szkodliwem, częstokroć sam tylko znajdzie tę prawdę, której inni nie dostrzegą.

Schreibart. T. IV, str. 332.

Es kommt also bei Werken des Geschmacks nicht bloss darauf an, ob die darin herrschende Schreibart, an sich betrachtet, gut oder schlecht sei; es ist auch wohl zu bedenken, was für einen Charakter sie habe, denn schon durch diesen allein kann ein Werk nützlich oder schädlich werden. Hieraus folget nun ganz natürlich, dass in Werken des Geschmacks, die für den grossen Haufen der Leser bestimmt sind, jede Schreibart von verdächtigem, oder gar verwerflichem Charakter, so schön sie sonst in ihrer Art sein mag, zu vermeiden ist.

In Schriften, die für die kleinere Zahl der Kenner geschrieben sind, hat es mit der Schreibart, wenn sie nur reizend genug ist, weniger Bedenklichkeit. Denn für den Kenner kann etwas bloss belustigend sein, was dem grossen Haufen schädlich wäre.

Jedynie oryginalnym pozostaje Królikowski w zakończeniu swej rozprawy, w której na podstawie powyższych rozważań usiłuje wysnuć pewne wskazówki dla literatury polskiej. Zdaniem jego „literatura nasza tej przedewszystkiem chwytać się powinna broni, która serce Polaka podbić i uszczęśliwić jest najzdolniejsza“ [1]).

Poza tem podkreśla on ścisły związek literatury z duchem i indywidualnemi właściwościami narodu:

Poznać i zgłębić ducha języka naszego, zrozumieć jego moc, słodycz i stosowność, nauczyć się, jakiemi polskiemi farbami znakomitsi pisarze nasi obrazy prawdziwie polskie malowali, pojąć ducha narodowości, charakter i obyczaje, skłonności, błędy, cnoty i przywary, oto jest, co powinno służyć za pierwszą podstawę literatury polskiej [2]).

Królikowski więc nie stoi na stanowisku kosmopolitycznego

[1]) Str. 33.
[2]) Str. 34.

charakteru piękna, jak np. La Harpe. Podkreślając związek literatury z duchem narodu, zbliża się do romantyków, lecz nim nie jest, tem bardziej, że w zupełności od Sulzera zależny, nie mógł się pod jego wpływem przejąć romantyzmem! W jaki jednak sposób mógł dojść do takich wniosków, stanie się zrozumiałem, gdy zważymy, że obrał sobie filozoficzny punkt widzenia na rzeczy. Nie operuje więc pojęciem reguły i przepisu, nie bierze rzeczy od strony technicznej, lecz ustala pewne ógólne zasady estetyczne; piękno wynika z jedności, zawartej w rozmaitości, a więc nie jest czemś w rodzaju ogłady i wypolerowania, jako skutek przestrzegania pewnych reguł!

Taka teorya piękna była na gruncie polskim nowością i ona prowadziła nieuniknienie ku nowym pojęciom o literaturze.

8.

O niektórych wyrazach do sztuki rymotwórczej należących.
J. F. K.

Autorem artykułu jest Królikowski, który zamierzył wyjaśnić cały szereg pojęć z zakresu poetyki. Naturalnie, że w pracy tej posługuje się nieodłącznym Sulzerem, traktując tym razem przedmiot nawet w ten sam sposób encyklopedyczny. Ogólny wstęp, w którym autor mówi o pobudkach, które go skłoniły do napisania tej rzeczy, opiera się na artykule Sulzera p. t. *Kunstwörter*.

T. XI, str. 483.	T. III, s. 107.
Większa część pism publicznych nie dla samych tylko wychodzi znawców, ale dla wszystkich, którzy je czytać zechcą; dlatego też każde dzieło prócz innych, jakie może mieć celów, do jednego najważniejszego dążyć powinno, a ten jest cel oświecenia.	Ein anderer schlimmer Missbrauch der Kunstsprache wird von denen gemacht, die in Schriften, die nicht für Liebhaber und Kenner der Kunst, sondern für alle Leser überhaupt geschrieben sind, in der Kunstsprache reden, und dadurch unverständlich werden.

Jako przykład dalszej zależności przytaczamy wyjaśnienie parodyi:

T. XI, str. 488.	T. III, str. 650.
U Greków parodye były żartobliwe poezye, czasem niektóre miejsca, albo pojedyncze wyrazy z ważnych poezyi wyjęte. W tem samem znaczeniu parodya używa się i te-	Waren bei den Griechen scherzhafte Gedichte, auch wol nur einzelne Stellen, dazu ganze Verse, oder einzelne Ausdrücke von ernsthaften Gedichten entlehnt, oder doch

raz. Hegemon z Thasos miał być wynalazcą parodyi.

nachgeahmt wurden... Nach des Aristoteles Bericht hat Hegemon von Thasos sie erfunden.

9.

O pierwszych początkach i zacności muzyki.

J. K.

Ogólny spis rzeczy *Pamiętnika* odsłania nam autora w osobie Królikowskiego. Podobnie jak w rozprawie „o literaturze", stosuje on także do muzyki punkt widzenia filozoficzny. Muzyka bowiem — jego zdaniem — winna być rozważana „pod względem filozofii, kunsztowności i historyi" [1]).

Ponieważ dla Królikowskiego Sulzer stanowił główną skarbnicę wiadomości, nie pozostał on więc bez wpływu również na tę rozprawę.

Myśli, przejęte przez Królikowskiego, przejawiają się w brzmieniu niemal dosłownem, jak n. p.:

T. XV, s. 450.

Muzyka znajduje się w używaniu u ludów nawet, które o żadnej innej sztuce nie mają najmniejszego wyobrażenia, co równie zdaje się dowodzić, że ta sztuka na samej naturze ludzkiej jest ugruntowana.

T. III, s. 434.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die Musik die älteste aller schönen Künste sei; sie ist mehr, als irgend eine andere, ein unmittelbares Werk der Natur. Darum treffen wir sie auch bei allen Völkern, und bei solchen, die sonst von keiner andern Kunst etwas wissen, an.

Wprawdzie Sulzer nie był jedynem źródłem Królikowskiego, lecz na podstawie poprzednich doświadczeń, możemy z góry przyjąć, że rozprawa jest kompilacyą. Skąd zresztą mogły się na gruncie polskim pojawić nagle teorye naukowe, dotyczące muzyki? Gdzie należy szukać innych źródeł, z których czerpał Królikowski, trudności to zbytnich nie sprawia. Przedewszystkiem sam Sulzer podaje literaturę, dotyczącą kwestyi odpowiedniej, mógł więc pod tym względem zoryentować Królikowskiego. Poza tem Królikowski w wydanej przez się w r. 1821 *Prozodyi Polskiej* — wymienia rozmaitych autorów, którymi się posługiwał. Są to: Marpurg: *Anleitung zur Singcomposition*, Tartini: *Trattato di musica, Mémoires ou Essais sur la musique par le Ce Gretry*, wreszcie Burney: *Traktat o muzyce starożytnych* w tłumaczeniu Eschenburga.

[1]) T. XV, str. 446.

Tę ostatnią rozprawę Królikowski musiał znać już wówczas, gdy pisał omawiany właśnie artykuł; wspomina bowiem o starożytnych znawcach muzyki, z których poglądami mógł się zapoznać za pośrednictwem dzieła Burneya.

Poza tem ogłosił on jeszcze w *Pamiętniku* obszerną rozprawę p. t. *O śpiewach z muzyką i o zastosowaniu poezyi do muzyki*, rzecz jednak ze względu na swój zbyt specyalny charakter nie nadaje się w tem miejscu do rozpatrzenia szczegółowego.

10.

Uwagi nad Jagiellonidą.

Rzecz, sama w sobie nie nadzwyczajna, ze względu na późniejsze stanowisko autora została należycie rozpatrzona. Chmielowski wykazał zależność Mickiewicza od estetyków niemieckich, jak Bouterwecka i Eschenburga. Pochodzi to stąd, że w Wilnie działał Euzebiusz Słowacki, kompilator na polu estetyki, który szczególnym szacunkiem darzył Bouterwecka. Poza Wilnem zaś nie można spotkać śladów zdecydowanego wpływu tych autorów.

Porównywując rozprawę Mickiewicza z innymi artykułami *Pamiętnika*, trudno nie podnieść pewnej okoliczności, przemawiającej na jej korzyść. Estetycy warszawscy traktowali głównie kwestye ogólne, przyswajali sobie poglądy estetyków obcych, by głosić teorye.

U Mickiewicza natomiast wpływy obce występują w postaci erudycyi raczej, aniżeli kompilacyi; dochodzą bowiem do wyrazu okolicznościowo, przy sposobności omawiania Jagiellonidy!

Krytyka Mickiewicza, jakkolwiek umiarkowana i daleka od postulatów romantycznych, spotkała się z opozycyą niejakiego A. C. Był to zapewne Aleksander Chodkiewicz, znany wówczas ze swych badań na polu chemii. Sądy jego są ciekawe, jako przykład usuwania sztuki poza nawias najprymitywniejszych kryteryów estetycznych.

11.

O wdzięku naturalności.

Artykuł, anonimowo ogłoszony, figuruje w spisie pod rubryką „filozofia“. Nie udało mi się stwierdzić, czy rzecz jest tłumaczeniem, czy też stanowi opracowanie oryginalne tematu. Również stwierdzenie bezpośredniego wpływu któregoś z obcych myślicieli sprawia trudności. W każdym razie artykuł w osnowie swej nie stanowi własności żadnego z wybitniejszych estetyków niemieckich. Można odnaleźć tylko pewne punkty styczne, poza

czem nie może sobie doń rościć pretensyi: Sulzer, Eschenburg, Bouterweck, Lessing, Herder, Goethe, Schiller lub Schlegel. Możliwe, iż rzecz została wyjęta z któregoś czasopisma, co u nas było wówczas w zwyczaju.

Rozprawa opiera się na podstawach psychologicznych, z powodu czego została skwalifikowana jako należąca do „filozofii". Zdaniem anonimowego autora istotę wdzięku stanowi naturalność:

Uwielbiamy piękność; dowcip zadziwia nas i bawi; płodność wyobraźni zapala i porusza, lecz samą tylko naturalność kochamy. Piękność przemija, żywość wyobraźni stygnie, z latami dowcip tępieje, ale naturalność bywa zawsze jedna i taż sama

Nie ma tam wdzięku, gdzie brakuje naturalności, albowiem wszystko nienaturalne jest przesadą [1]).

Naturalność pozostaje w związku z charakterem i objawia się wówczas, gdy człowiek jest sobą samym, wolnym od próżności i udawania kogoś innego.

Naturalność wymaga harmonii umysłu i serca, podobnej do obrazu, w którym światło i cienie są razem pomieszane, w którym żadna sprzeczność nie razi oka. Z tych ogólnych założeń wypływają wnioski ważne dla estetyki:

Mało pisarzy ma charakter oryginalny. Dlaczegoż to? oto że ich charakter nie piętnuje się w ich pismach. Nie śmieją się oddalić od swych poprzedników, albo jeśli ich odstępują, to dlatego, aby oddalić się od naturalności, pokazać oryginalnemi, ale nie sobą samemi. Przybierają charakter, podług którego piszą, lecz ten nie jest im właściwy. Poddają się dziwactwom mody i duchowi czasu...

Wielu z pomiędzy nich pisze dowcipnie, ale nie z serca. Jeżeli w szczegółach ich pomysłów daje się postrzegać uczucie tkliwe i naturalne, umysł ich ogarnia go, obwodzi farbami zwodniczemi antytezów i igraszki z wyrazami.

Dzisiaj wierszopis nie uważałby się za wierszopisarza, gdyby tchnął prostotą, właśnie jak gdyby naturalność mogła istnąć bez prostoty, a poezya bez naturalności Co to jest sztuka rymotwórcza? oto naśladowanie pięknej natury, nie zaś czcza praca umysłu. Tam, gdzie są wyszukiwania, jest praca, a gdzie jest praca, tam muszą być i usiłowania; usiłowanie zaś jest przeciwne naturalności, która oznacza łatwość, gotowość i nie wymuszoność.

Sztuka służy jedynie do upiększenia natury, lecz jej zastąpić nie może, a kiedy się od niej odłączy, jest niczem, lub same tylko wydaje potwory.

Styl jest to człowiek, powiedział Buffon. W dziele szukam człowieka. Odejmijmy mu naturalność, a styl przestaje być człowiekiem i jest niczem dla mnie.

---

[1]) T. XIV, s. 337.

(pisarze) Starają się ozdobić myśl swoją, aby pokryć jej niedołężność. Dawniej starano się czuć i myśleć, a wyrazy rodziły myśl i uczucie.

Doskonalmy nasz charakter, powróćmy mu to, co mu zepsucie odjęło, umysł nasz stanie się jego narzędziem, odzyska wolność, otwartość i naturalność, skoro nie będziemy mieli przyczyny wstydzić się własnych uczuciów [1]).

Artykuł powyższy pozostaje w związku z osobą Brodzińskiego i figuruje w zbiorowych wydaniach jako rzecz jego pióra. Istotnie zaznacza się tu charakterystyczny dla Brodzińskiego stosunek do wpływów obcych; z zewnątrz przejmuje on tylko ogólny kierunek, impuls, poza czem narzucone mu zagadnienia rozwiązuje samodzielnie.

Co do samego tematu, pewne tezy rozprawy, jak dystynkcya sztuki i natury, równoznaczna ze stosunkiem treści i formy, gdzie przez sztukę rozumie się sztuczność i wirtuozostwo, — z czem znowu łączą się wycieczki autora przeciw artystom, goniącym za efektem, przypominają *Myśli o Literaturze.* Inne wywody, jak postulat naturalności, zdają się być pogłębieniem myśli, zawartych w rozprawie: *O klasyczności i romantyczności.*

Z punktu widzenia metody czyli sposobu stawiania i traktowania zagadnień należy rozprawa do prób, zmierzających w kierunku nadania rozważaniom estetycznym w Polsce formy i charakteru dociekań filozoficznych. Działał tu przykład Niemców: Sulzera i Schillera, u których teorye piękna opierały się o metafizykę i psychologię. Tak znikał u nas powoli typ estetyka prawodawcy, a miejsce jego poczęła zajmować refleksya krytyczna.

12.

Uwagi nad Jana Śniadeckiego rozprawą o pismach klasycznych i romantycznych.

Anonimowo, w obronie Brodzińskiego przeciw atakom Śniadeckiego ogłoszona w *Pamiętniku* z r. 1819, rozprawka ta posiada miejsce specyalne w dziejach romantyzmu polskiego. Z estetyką natomiast niewiele ma wspólnego, ze względu na swój charakter zbyt ogólny i brak treści rzeczowej. Autor usiłuje czytelnika przekonać i pozyskać dla romantyzmu raczej siłą zapału swego i kwiecistością wymowy, niźli ścisłą, rzeczową argumentacyą.

---

[1]) T. XIV, s. 341—348.

Z kwestyi ściśle estetycznych została tu postawiona i rozpatrzona jedynie kwestya prawidła potrójnej jedności w dramacie:

Każdy prócz tego obeznany z romantyczną literaturą niewątpliwie się przekonał, że romantyczność ma jedność czynu za niezbędnie potrzebną; że zaś bardzo słusznie odrzuca jedność czasu i miejsca, w tem się różniąc od zagorzałej klasyczności, że nie bierze na stos inkwizycyjny tragedyi, których akcya nie między czterema murami, lub w więcej niż w dwudziestu czterech godzinach się odbywa. Zastawia się tu klasyczność powagą greckich autorów; ale któż nam zaręczy, że ta jedność czasu i miejsca nie była dziełem zdarzenia i trafu [1]).

Jak widzimy, autor referuje wiernie stanowisko estetyki niemieckiej w tej kwestyi, sformułowane po raz pierwszy przez Lessinga.

W ciągu dalszym autor usiłuje wykazać bezpodstawność zarzutów, przemawiających rzekomo przeciw zmianie czasu i miejsca:

Co do jedności miejsca i czasu, powiada autor [Śniadecki] w dalszym ciągu swojej rozprawy: zniesmy tę jedność, a illuzya zniknie. Wyznać atoli muszę, że się z nim żadną miarą nie zgadzam; bo jeżeli np. z Warszawy przenosić się mogę za bohaterami tragedyi do Trezyny, do Sewilli, do Rzymu, z równie dobrą illuzyą mogę się przenosić w 1-szej scenie do kantonu Uri, w 2-giej do Schwytz, w 3-ciej do Unterwalden... [2]).

Ten punkt pozwala domyślać się autora rozprawy w osobie Wężyka, który tak samo w rozprawie *O dramacie* kwestyę prawidła potrójnej jedności wysunął na czoło i uczynił główną treścią osnowy. Poza tem zwraca na siebie uwagę sposób, w jaki Wężyk odpiera zarzuty o złych skutkach dla illuzyi, wynikających z naruszenia jedności czasu i miejsca. Argument ten nie jest jego własnym pomysłem, lecz pochodzi od angielskiego krytyka Johnsona. A właśnie Samuel Johnson był znany Wężykowi, o czem świadczy jedna enuncyacya z rozprawy o dramacie, w której mówiąc o Szekspirze, odsyła „czytelników ciekawych tak do komentatorów Shakespeara, jakoteż do pism Popego, Johnsona, Lessinga, Schlegla".

Wreszcie autor rozprawy okazuje sympatyę głębszą dla Schillera, powołuje się na jego sądy, illustruje wywody swe jego *Wilhelmem Tellem;* jak widzieliśmy zaś, szczególnym u nas znawcą i entuzyastą Schillera był Wężyk. Z tych względów należałoby w nim upatrywać anonimowego autora artykułu, któryby po rozprawie *O poezyi w ogólności* stanowił drugi z rzędu występ Wężyka w *Pamiętniku Warszawskim.*

---

[1]) T. XIV, s. 464.
[2]) T. XIV, s. 465.

13.

Kazimierz Brodziński.

Osobistość Kazimierza Brodzińskiego wysuwa się na czoło i zaważa najbardziej w dziejach nowej, polskiej myśli estetycznej XIX wieku. Główna zasługa, poniesiona przezeń na tem polu, łączy się z dziejami *Pamiętnika Warszawskiego*, w którym też zajmuje stanowisko wyjątkowe i dominujące. Dotyczy to zarówno ilości, jak i jakości prac tutaj ogłoszonych. Dorobek bowiem jego jest wcale pokaźny, jakość zaś streszcza piękna dewiza, w znamiennych wypowiedziana słowach:

„Nie bądźmy echem cudzoziemców!".

Rysem jednak głównym, który wyróżnia Brodzińskiego jako estetyka od innych współpracowników *Pamiętnika*, jest pewna metodyczność w opracowywaniu zagadnień sztuki i piękna.

Jedynie Brodzińskiemu jest właściwa gruntowność badania, szukająca ostatecznych podstaw, oraz dążność w kierunku systematycznego ujmowania wyników, dążność do zaokrąglenia poglądów w skończony całokształt. Z tego punktu widzenia słuszny jest sąd Mochnackiego: „Nakoniec Kazimierz Brodziński wziął pióro do ręki; zaczął mądrze, głęboko rozmyślać o poezyi: i ujrzeliśmy pierwszego krytyka, pierwszego estetyka w Polszcze!"[1].

Jako indywidualność nie przedstawiał Brodziński zbyt wielkiej siły umysłu i żadną nie był wielkością, lecz odpowiedniość chwili pozwoliła mu — jak to słusznie w swych wykładach zauważył prof. Bruchnalski — odegrać rolę wybitną.

Przytem należy zaznaczyć, że rozwój umysłowy poety nie był równomierny, co pozostawiło ślady na całej jego przyszłości. Mianowicie brak mu głębszego wykształcenia filozoficznego, skutkiem czego świat zawilszych myśli i dziedziny metafizyki pozostały dlań zawsze niedostępne. Dlatego też propagowany przezeń ideał prostoty i niechęć do mistycznych uniesień cierpi na ten zasadniczy niedostatek, że nie stanowi krytycznego przezwyciężenia rzeczy, lecz wynika po prostu z niezdolności jej należytego zrozumienia.

Wyjątkowe stanowisko Brodzińskiego zmusza nas do specyalnego traktowania. Wystąpienia innych mają bardziej charakter sporadyczny, dorywczy, których znaczenie wiąże się ściśle z dziejami *Pamiętnika*. Działalność natomiast Brodzińskiego związana z *Pamiętnikiem*, stanowi tylko część ogólnej produkcyi i właściwie winna być rozpatrzona w organicznym związku z tą całością. Ażeby więc nie naruszać tej organicznej całości, ograniczymy zadanie swe do tego tylko, by wyświetlić działalność Brodzińskiego na tle *Pamiętnika*, w stosunku do tej różnicy zdań,

[1]) O literaturze polskiej. Warszawa, 1830, s. 132.

dążeń, aspiracyi i wpływów, które złożyły się na zjawisko w dziejach naszej umysłowości prawie wyjątkowe, jakiem jest różnobarwna mozaika *Pamiętnika Warszawskiego*.

I.

Recenzya Hamleta.

Ze względu na samego Brodzińskiego, jak w ogóle na stosunek do *Pamiętnika Warszawskiego*, nie będzie od rzeczy zastanowić się wpierw nad recenzyą pióra jednego z Ixów, która ukazała się w roku 1816 w gazecie *Korrespondenta Warszawskiego* nr. 63.

Rzuca ona pewne światło na ówczesną umysłowość i w ten sposób ułatwia ocenę poglądów. zawartych w *Pamiętniku*.

Nacisk szczególny kładzie na tę recenzyę F. S. Dmochowski, usiłując w ten sposób osłabić siłę zarzutów, skierowanych w stronę warszawskiej krytyki przez Mickiewicza. Powiada więc, „że Ixowie ogłosili takie zdanie w roku 1816, wtenczas, kiedy nie było jeszcze rozprawy Brodzińskiego o klasyczności i romantyczności; a wszyscy nasi poeci romantyczni, albo teoretycy romantyczności, byli jeszcze w szkołach lub pieluszkach [1]).

Krótko mówiąc, w przekonaniu Dmochowskiego rok 1816 wydał u nas, i to ze strony obozu klasyków, rzecz godną pióra Mochnackiego!

Entuzyazm Dmochowskiego powtórzył się świeżo w ogólnikowych sądach Szyjkowskiego na ten sam temat:

> Artykuł uderzający głębokością sądów, wybiegających daleko naprzód poza rok 1816.
> Autorstwo artykułu nie ulega dla mnie żadnej wątpliwości; nie waham się przypisać je K. Brodzińskiemu [2]).

Jak widzimy więc, Szyjkowski we wnioskach swych jest bardzo pochopny i woli kwestye raczej przesądzać, niż rozsądzać. Widzieliśmy już zresztą, jak płód Wężyka podkładał Brodzińskiemu.

Koniec końcem pozostają do rozstrzygnięcia dwa pytania:

a) Czy wspomniana recenzya Hamleta przedstawia istotnie większą wartość i wybiega daleko poza rok 1816 ku czasom Mochnackiego?

b) Czy autorstwo artykułu można przypisać Brodzińskiemu?

Co się tyczy punktu pierwszego, zbytni entuzyazm dla recenzyi o tyle jest niewłaściwy, że, jak pokazuje bliższa rozwaga i studyum porównawcze, mądrość autora nie wykracza poza od-

---

[1]) F. S. Dmochowskiego: Wspomnienia, s. 196.

[2]) Genie du Christ., s. 191.

czyty o poezyi dramatycznej Augusta Wilhelma Schlegla. Gdy więc powiada: „oddaję hołd winny geniuszom Greków, ale mniemam, iż nie można nakładać monopolium na sztukę poezyi przez przychylność dla pewnego wieku i ludu“, — u Schlegla czytamy jota w jotę to samo: „Es giebt kein Monopol der Poesie für gewisse Zeitalter und Völker“ [1]).

Kiedy dalej krytyk polski domaga się pewnej bezstronności w sądzeniu tak różnych kierunków, jak romantyzm i klasycyzm, albo też powołując się na odstraszający przykład nowszych poetów niemieckich, którzy pozbawieni geniuszu Schillera, zeszli na manowce przez ignorowanie prawideł, przestrzega przed losem podobnym polskich twórców, również nie wychodzi poza Schlegla. Pod tym względem działać mógł teoretyk niemiecki przez to, co określił jako „Begriff vom ächten Geiste der Kritik“, domagając się od krytyka pewnej uniwersalności umysłu.

Wreszcie pojęcie romantyzmu przyswoił sobie polski krytyk od Schlegla, który — jak wiadomo — tłumaczył klasycyzm i romantyzm przy pomocy założeń metafizycznych, dążeniem ducha od nieskończoności ku skończoności i na odwrót, przyczem od kierunku zależy istota rzeczy:

Pierwszy naśladuje tylko naturę w jej dziełach najdokładniejszych, w jej porządku i zgodności; drugi obejmuje nawet całą jej sprzeczność moralną, całą jej rozmaitość. Przedmioty najprzeciwniejsze między sobą, niskość, wielkość, ironiczne przekąsy, powaga, najgórniejsze dociekania, przeciwne im uczucia, najrozmaitsze tony wysłowienia, wszystko, co jest ziemskiem i nadziemskiem, powiązane skrytemi węzłami, łączy się i spaja w tym wielkim obrazie. Pierwszy, jako w ciaśniejszym zamknięty obrębie, może prędzej zbliżyć się do dokładności; drugi, jako bardziej dążący w nieskończoność, nie tak łatwo tejże dokładności dosięgnąć zdoła...

II, s. 161.

Die antike Kunst und Poesie geht auf strenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantische gefällt sich in unauflöslichen Mischungen; alle Entgegengesetzten, Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz, Erinnerung und Ahndung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Tod, verschmilzt sie auf das innigste mit einander.

I, s. 17.

In der griechischen Kunst und Poesie ist ursprüngliche, bewusstlose Einheit der Form und des Stoffes; in der neueren, sofern sie ihrem eigentümlichen Geiste treu geblieben, wird innigere Durchdringung beider als zweier Entgegengesetzten gesucht. Jene hat ihre Aufgabe bis zur Vollendung gelöst; diese kann ihrem Streben ins Un-

[1]) Vorlesungen über dramatische Kunst. T. I, s. 5.

endliche hin nur durch Annäherung Genüge leisten...«.

Zestawienia powyższe kwestyonują samodzielność i oryginalność recenzyi, która się redukuje do wolnego tłumaczenia. Tem samem i pytanie drugie traci na przedmiotowości, bo jest rzeczą dla charakterystyki Brodzińskiego obojętną, czy to on popularyzował te myśli Schlegla, czy nie?

II.

Wiadomości o Wincentym Reklewskim.

Chronologicznie jest to pierwszy artykuł pióra Brodzińskiego w „*Pamiętniku*", a ciekawy o tyle, że tu autor sielanki ocenia drugiego sielankopisarza. Jak wiadomo, Reklewski wydał w roku 1811 „*Pienia wiejskie*", poczem zginął w wojnie w roku 1812. Brodziński w ten sposób charakteryzuje jego poezyę:

Sama szlachetność, czystość, a najbardziej uderzająca harmonia wiersza czyni go zalety godnym. Pójdźmy do owej czułości, melancholii, wszędzie mimowolnie przebijającej, i że tak powiem odradzającej się poczciwości serca, baczności na wszelkie szczegóły wiejskie; powiemy zapewne, że Reklewski był godzien opiewać ten rodzaj poezyi, który najpierw nas uczucia tłumaczyć nauczył i jedyną jest jeszcze ucieczką, gdzie sobie marzyć możemy o szczęśliwości złotego wieku [1]).

Ocena jest ciekawa ze względu na punkty widzenia, z których Brodziński rozpatruje poezyę. Głównie bierze on pod uwagę treść i podkreśla melancholię i pierwiastki uczuciowe wogóle. Czyni on to niezawodnie z pełną świadomością rzeczy, pod wpływem kierunków nowszych, które widziały w melancholii jedną z istotnych cech poezyi nowej. Natomiast wzmianka jego o wolności złotych wieków nie jest już wyraźną, gdyż niewiadomo, czy ma na myśli ogólną epokę szczęśliwości ludzkiej, czy też łączy z tem sens patryotyczny i alluzyę do politycznego położenia narodu.

III.

O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezyi Polskiej.

Jak wiadomo, pobudką bezpośrednią, która skłoniła Brodzińskiego do napisania tej rzeczy, był spór, wywołany rozprawą Kaulfussa. Stanowisko rozprawy Brodzińskiego jest w literaturze mniej więcej ustalone, jak się jednak pokaże, nie w tym stopniu, by wszelka rewizya była zbyteczna.

---

[1]) T. I, s. 265.

Chmielowski sprowadza genezę rozprawy do wpływów Herdera, Augusta Schlegla, pani de Staël i Chateaubrianda; ogólnie jednak mówi o ich roli, wysuwając na czoło Herdera! Ostateczny zaś czynnik, który wpłynął na kierunek myśli i jej ukształtowanie, Chmielowski upatruje w indywidualności autora, który

zgodnie ze swojem własnem usposobieniem, zbyt jednostronnie, zbyt sielankowo zarysował charakter Polaków, zbyt optymistycznie pojmował ich dzieje, a wskutek tego bardzo zacieśnił zakres twórczości poetyckiej. [1])

Chcąc wydać w tej kwestyi sąd stanowczy i zrozumieć, w jaki sposób Brodziński doszedł do ostatecznych swoich postulatów, należy wpierw wydzielić z rozprawy wszystko, co zostało przezeń zapożyczone od obcych. Wówczas dopiero okaże się, czy te obce myśli stanowią rdzeń rozprawy i wyczerpują jej treść zasadniczą, czy też odgrywają tylko rolę założeń teoretycznych i pomocniczych.

Należy jednak zaznaczyć, że nas nie interesuje rozprawa w całej swej rozciągłości: obok bowiem twierdzeń i poglądów ogólnych zawiera ona obfity materyał informacyjny, rozmaite wiadomości z zakresu historyi literatury. Działał tu zapewne przykład pani de Staël, która swą książkę „*O Niemczech*" illustrowała charakterystykami pisarzy wybitniejszych.

Nowoczesność stanowiska Brodzińskiego zaznacza się w poglądzie, który uzależnia poezyę od stosunków politycznych, religijnych i t. d.

Poezya jest zwierciadłem każdego wieku i narodu, stosownie jak każdy pod innem niebem, odmiennych jest obyczajów, różne ma wyobrażenia o Bogu i wielorako rządzony bywa [2]).

W dalszym ciągu Brodziński roztrząsa pojęcie klasyczności i romantyczności. W tym względzie wiele zawdzięcza Augustowi W. Schleglowi. Zgodnie z nim średniowieczną poezyę romantyczną sprowadza do dwóch źródeł: chrześcijaństwa i rycerstwa. Ponadto, jako charakterystyczne jej rysy, podkreśla tęsknotę, smutek, rozwiewność imaginacyi i nieokreśloność uczucia:

Tęsknota, owa wróżba wieczności, porywała duszę, depcząc wszystko doczesne, imaginacya w niezmierności, w nieskończoności gubiło się czucie [3]).

Wszystko to ma swe odpowiedniki u Schlegla:

Der Mensch kann sich nie ganz vom Unendlichen abwenden,

---

[1]) Chmielowski: Kazimierz Brodziński. Złoczów, s. 47.
[2]) T. X, s. 361.
[3]) T. X, s. 530.

einzelne verlorne Erinnerungen werden von der eingebüssten Heimat zeugen... [1])

Die Poesie der Alten war die des Besitzes, die unsrige ist die der Sehnsucht; jene steht fest auf dem Boden der Gegenwart, diese wiegt sich zwischen Erinnerung und Ahndung...

Das Gefühl ist im ganzen bei den Neueren inniger, die Phantasie unkörperlicher, der Gedanke beschaulicher geworden [2]).

Również występując przeciw poezyi francuskiej, Brodziński posługuje się argumentem obrazowym Schlegla:

Jest to foremnie strzyżony francuski ogród, w którym żadne drzewko wywyższyć ani rozszerzyć się nie może, którego piękność, jedynie na regularności zasadzoną, jednym rzutem oka zaspokoić można [3]).

W oryginale myśl ta brzmi:

Sie stehen in der Theorie der tragischen Kunst auf dem Punkte wo sie in der Gartenkunst zur Zeit des Lenotre standen. Das ganze Verdienst wird in einen der Natur durch die Kunst abgezwungenen Triumph gesetzt. Die Regelmässigkeit begreifen sie bloss als eine abgezirkelte Symmetrie schnurgerader Baumgänge, beschnittener Hecken... [4]).

Jakkolwiek wpływ Schlegla przebija się w sposób widoczny, nie on nadał rozprawie Brodzińskiego piętno zasadnicze. Wynika to zaraz z początkowych określeń:

Wszystko, co z przeszłości niewinność, swobodę, zapał złotych, patryarchalnych, rycerskich wieków przypomina, gdzie zapał, nie rachuba w czynach, prostota, nie sztuka w piękności się maluje, — sprawia na nas romantyczne wrażenie, którego cechą jest miły smutek, jak mgła, towarzyszka jesieni, bo tylko uczucia wspomnień i tęsknoty obudzić może [5]).

Chcąc zrozumieć należycie myśli Brodzińskiego, musimy uciec się do rozprawy Schillera p. t. *Naive und sentimentale Dichtung*. Zdaniem Schillera istniała epoka złota ludzkości, jej wiosna, której w życiu każdego człowieka odpowiada dziecięctwo. Człowieka tej epoki cechuje zgoda z naturą i z sobą samym, równowaga umysłu i serca, prostota i niewinność. Poezya tego czasu nosi cechę naiwności. Człowiek współczesny natomiast jest rozdwojony, pozbawiony naturalności i zgody wewnętrznej; dawna jedność i harmonia jest dlań dana już nie jako fakt, lecz jako ideał, jako przedmiot dążeń i tęsknoty. Na tem tle wyrasta współczesna poezya sentymentalna.

---

[1]) T. I, s. 13.
[2]) T. I. s. 16.
[3]) T. X, s. 378.
[4]) T. II, s. 61.
[5]) T. X, s. 517.

Pokrewieństwo poglądów Brodzińskiego z tą teoryą Schillera nie ulega żadnej wątpliwości. Wysuwa on bowiem na czoło pojęcie złotych wieków i prostoty, oraz smutek, właściwy poezyi romantycznej, określa jako mgłę jesieni, czyli jako smutek człowieka, wspominającego wiosnę utraconą.

Wogóle na ukształtowanie się rozprawy Brodzińskiego wpłynął w sposób decydujący Schiller, a większa część myśli polskiego teoretyka staje się zrozumiałą dopiero w oświetleniu „naiwnej i sentymentalnej poezyi".

W wielu rozważaniach Brodzińskiego przebija się, jako teoretyczny punkt widzenia, zasadnicze twierdzenie Schillera:

Der Dichter — ist entweder Natur, oder er wird sie suchen. Jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter [1]),

W tym właśnie duchu mówi Brodziński:

Zupełnie Arkadyjskim być powinien pasterzem, kto na tę błogą ziemię przenieść nas pragnie. Musi on się wyrzec wszelkiej poetyckiej próżności, powinien być naturą samą, tak dalece, ażeby nie zdawał się starać o naturalność [2]).

Zależność Brodzińskiego od Schillera jest więc faktem oczywistym, tem bardziej, że mówi on to na temat sielanki, podnosząc trudności, zaznaczone już w tym względzie przez Schillera. Zadaniem bowiem sielanki jest przenosić nas w „złote wieki", co nie sprawiało trudności za czasów Teokryta, gdy były one faktem, a co nie jest rzeczą łatwą dziś, gdy one żyją tylko w wspomnieniu, jako przedmiot tęsknoty. Z tego powodu Schiller rozszerzył pojęcie sielanki i elegii:

Entweder ist die Natur und das Ideal ein Gegenstand der Trauer, wenn jene als verloren, dieses als unerreicht dargestellt wird. Oder beide sind ein Gegenstand der Freude, indem sie als wirklich vorgestellt werden. Das Erste giebt die Elegie in engerer, das Andere die Idylle in weiterer Bedeutung [3]).

Ten pogląd Schillera przebija się u Brodzińskiego w charakterystyce poezyi klasycznej i romantycznej, gdy pierwszą nazywa idyllą, drugą zaś — elegią.

Przystępując do jej charakterystyki, Brodziński zastrzega się, że nie może tego uczynić bez uciekania się do metafizyki. Rzecz to zupełnie naturalna, gdy się zważy, iż Brodziński ulega estetykom niemieckim, którzy zagadnienia piękna tłumaczą w duchu metafizycznym. Dlatego też określenia jak np. klasycyzm „jest kwitnącą wiosną, idyllą i t. d.", romantyzm zaś „smutną jesienią,

---

[1]) Werke. T. X, s. 450.

[2]) T X, s. 526.

[3]) T. X, s. 465.

elegią“ [1]) nabierają właściwego sensu po uwzględnieniu założeń ogólniejszych, tkwiących u podstawy Schillerowskiego traktatu.

Począwszy od Winckelmanna, który przy pomocy filozofii Platona i jego nauki o ideach usiłował pogłębić koncepcyę piękna klasycznego, ujmowaną dotąd głównie od strony technicznej, estetycy niemieccy z satysfakcyą szczególną konstruowali pojęcie piękna na zasadzie pojęć ducha i nieskończoności. Czyni to Schiller, a za jego przykładem Schelling, Schlegel i t. d.

Koncepcya Schillera przedstawia się w sposób następujący:

Jede Poesie nehmlich muss einen unendlichen Gehalt haben, dadurch allein ist sie Poesie; aber sie kann diese Forderung auf zwei verschiedene Arten erfüllen. Sie kann ein Unendliches sein der Materie nach, wenn sie von ihrem Gegenstand alle Grenzen entfernt, wenn sie ihn idealisiert; also entweder durch eine absolute Darstellung oder durch Darstellung eines Absoluten. Den ersten Weg geht der naive, den zweiten der sentimentalische Dichter [2]).

Brodziński wyjaśnia rzecz w sposób analogiczny:

Klasyczność, ograniczając wyobrażenie, do jednego nas przedmiotu sprowadza; romantyczność od przedmiotu do nieskończoności unosi; tamta jest fantazyą zewnętrzną, zmysłową, druga wewnętrzną, nieskończoną. Dla Homera wszystko było ciałem, dla romantyków naszych wszystko jest duchem [3]).

W definicyi tej przypomina Brodziński również Schlegla, poza tem jednak tkwi głównymi korzeniami w Schillerze. Wiele jeszcze innych reminiscencyi z Schillera spotykamy u Brodzińskiego, jak kwestyę stosunku idealizowania i fantazyowania, ale nie są to rzeczy istotne.

Najgłówniejszym jest fakt, że Brodziński ujął istotę romantyzmu w duchu Schillerowskich pojęć naiwności i sentymentalizmu. Stąd bowiem w konsekwencyi prostej wypływały dla Brodzińskiego wnioski odpowiednie:

Literatura jest zwierciadłem ducha; wobec tego Grecy, pełni harmonii i równowagi dochodzili w literaturze do prostoty i naturalności, zaś Niemcy, żyjąc poza naturą, z konieczności zwracali się ku imaginacyi i sztuce!

Z kolei powstaje pytanie, jaką winna być literatura polska, klasyczną, czy romantyczną. Odpowiedź zależy od tego, jakim jest duch polski.

Brodziński więc przystąpił do analizy duszy polskiej i znalazł, że Polacy nie są tak zbyt oddaleni od natury, jak Niemcy,

---

[1]) T. XI, s. 29.
[2]) T. X, s. 487.
[3]) T. XI, s. 30—31.

że nie pozbyli się zupełnie dawnej prostoty. Wobec takiego stanu rzeczy najbardziej dla ducha polskiego odpowiednią będzie droga pośrednia, równomierne uwzględnianie postulatów poezyi romantycznej i klasycznej.

W ten sposób odsłania się nam geneza stanowiska estetycznego, jakie zajął Brodziński. Widzieliśmy, że podobnie, jak inni, ulega on wpływom obcym, różni się jednak zasadniczo od współczesnych sobie estetyków polskich — metodą. Brodziński bowiem przyswaja sobie myśli obce nie w tym celu, by je powtarzać, lub dokonywać kompilacyi. Cudze myśli służą mu tylko jako założenia teoretyczne, przy pomocy których dochodzi do wniosków, stanowiących jego oryginalną własność. W „Klasyczności i Romantyczności“ — wziął on od Schillera ogólny punkt widzenia na rzeczy, który, zastosowany w sposób samodzielny, stanowi jedno z ogniw w ogólnym łańcuchu rozumowania.

Jeżli się więc tego ogniwa nie uwzględnia, tak długo geneza właściwych poglądów Brodzińskiego zostaje niezrozumiałą.

IV.

Listy o Polskiej Literaturze.

Wypłynęły *Listy* powyższe z rozważań Brodzińskiego nad współczesnym mu stanem literatury polskiej i z rozczytywania się w teoryach estetyków niemieckich. Ze względu zaś na przyświecający im cel stanowią dalszy ciąg dążeń, rozpoczętych rozprawą *O klasyczności i romantyczności.* Brodziński bowiem wziął sobie za zadanie sprowadzić twórczość narodową na właściwe tory i wytknąć jej drogowskazy rzetelne.

Treść listu pierwszego stanowi zagadnienie stosunku sztuk pięknych do nauki.

Z jednej strony stwierdza Brodziński z zadowoleniem fakt, że wzrastają w narodzie umiejętności ścisłe, z drugiej jednak strony ubolewa nad literaturą piękną, która traci powagę. Powodem takiego stanu ma być mniemanie, jakoby powołaniem sztuk pięknych była zabawa i kwiaty. Pyta więc o przyczyny, które spowodowały ten rozbrat pomiędzy nauką, a literaturą:

> Skądże, przebóg! ten zupełny rozdział nauk pięknych od ścisłych? Jeżeli pierwsze prawdę, drugie piękność oznaczają, jakżeto daleko być może prawda od piękności? czyliż każda prawda nie jest piękną, a każda piękność jestże nią, gdy nie jest prawdziwa? [1]).

Stawiając w ten sposób kwestyę, Brodziński ulegał wpływowi estetyki niemieckiej. Myśl o związku piękna i prawdy głosili prawie wszyscy i można ją spotkać zarówno u Sulzera, jak

[1]) T. XVI, s. 23.

i Schillera i Bouterwecka. Zdaniem tego ostatniego tylko harmonijne współdziałanie wiedzy i sztuki może dokonywać dzieła uszlachetniania człowieka:

Kunst und Wissenschaft haben überall, wo man sich auf beide gut verstand, die Veredelung des Menschen gemeinschaftlich besorgt und sich immer auf einander bezogen.

...Die meisten Dichter der alten und neueren Zeit gehörten zu den Gelehrten ihrer Nation [1]).

Bezpośrednio można w tych poglądach Brodzińskiego stwierdzić wpływ Herdera. Przebija się on wyraźnie w pojęciu rozumu:

...rozum jest to wynikliwość ciągłych badań, doświadczeń i ścierania się umysłów; jestto zawsze rosnący skarb rodu ludzkiego, z którego czerpać powinniśmy, abyśmy go przeto pomnażali i powszechnie użytecznym czynili [2]).

Brodziński jednak nie wyświetlił należycie stosunku, w jakim winny do siebie zostawać sztuka i nauka. Ostateczny jego postulat brzmi:

Porządek w dziełach rozumu, wysokie czucie moralności w tworach imaginacyi, oto są przymioty serca i duszy, które ich spólne twory do doskonałości zbliżają.

Brodziński więc wymaga pewnej estetyki w naukowem ujmowaniu rzeczy, oraz pewnej głębi myślowej w sztuce. Postulat to zupełnie słuszny, tylko że rozważania początkowe i wywody, graniczące z metafizyką, kazały się spodziewać wniosków innych, a przynajmniej były zgoła zbędne.

Podobnem zagadnieniem zajmuje się Schiller w traktacie: *Ueber die notwendigen Grenzen des Schönen*, mógł więc stanowić jedną z tych pobudek, które złożyły się na rozprawę Brodzińskiego.

W liście drugim podejmuje Brodziński próbę zdefiniowania charakteru Słowian. W wywodach swych powoływa się na sądy Herdera, wypowiedziane w tej sprawie w *Ideen zur Geschichte der Menschheit.*

Naturalnie, że Brodzińskiemu chodzi głównie o wyszczególnienie takich rysów charakteru, jak spokojność, rozmiłowanie w swobodzie i życiu zacisznem i t. d. W ten sposób rozwijał on myśli, rzucone w rozprawie *O klasyczności*, pragnąc im przez to wywalczyć uznanie.

---

[1]) Bouterweck: Geschichte des Künste... s. 34.

[2]) T. XVI. s. 26.

V.

Myśli o dążeniu polskiej literatury.

„Działać przez literaturę na pomyślny stan swojego narodu“ [1]) oto dewiza naczelna rozprawy, która z wszystkiego, co Brodziński pisał, wykazuje dwie, właściwe mu wady.

Wadą pierwszą będzie pewien subjektywizm, chęć wyrokowania na zasadzie własnej indywidualności o charakterze narodu. Dążność ta, jak to zauważył Chmielowski, wyrażona już w „*klasyczności,*“ — występuje tu w sposób spotęgowany. Zwraca się wyłącznie do ptaków mniejszego lotu, wskazując im stosowne do ich sił pole działalności. Byleby serce biło do tego, co dobre, można zdziałać wiele, bo i

> w kraju imaginacyi nic piękniejszego nie znajdzie nad istotę ludzką do wielkości dążącą, albo przez cnotę szczęśliwą. Wszystko w naturze tak jest, jak za Homera, te same gwałtowne namiętności człowieka, ta sama nawet imaginacya, ale oświecenie duszy, delikatność spokojniejszych uczuć i moralne wyobrażenie, te ciągle postępują, te coraz piękniejszych dostarczają wyobrażeń.[2]).

Brodziński pozostaje tu pod wielkim wpływem Herdera; z jego *Pomysłów do filozofii dziejów* wyjął myśl o niezmienności żywiołów, jak namiętność; za jego przykładem kładzie silny nacisk na rozwój.

W stosunku do rozprawy *O klasyczności* wykazują te *Myśli* gwałtowną reakcyę; spowodować ją mogło tylko głębsze obznajomienie się z Herderem, które też na ten czas należy naznaczyć.

Chmielowski, uderzony tą zależnością od Herdera, rozciągnął ją mylnie i na rozprawę *O klasyczności,* która tymczasem pozostaje pod wpływem Schillera.

Reakcya ta jest tem bardziej ciekawa, że podobne zjawisko powtarza się i później. Herder, wykwit oświecenia, dochodzi u nas do szerszego znaczenia w kulminacyjnym punkcie romantyzmu. Zygmunt Krasiński, który kolejno entuzyazmował się górnym idealizmem Schellinga, Hegla, schyla czoło przed surową i jak życie nieubłaganą mądrością Herdera.

Mocy tej uległ także Brodziński! Zrozumiał, że życie w swej nagiej prawdzie, nie jest, jak mówili Schlegel lub Schiller, czemś w rodzaju spaceru z nieskończoności w skończoność i na odwrót, lecz zadaniem, pełnem powagi, ewolucyą człowieka, dążącego do wielkości.

Tę więc reakcyę możnaby zrozumieć na zasadzie twierdzenia

---

[1]) T. XVIII, s. 324.
[2]) T. XVIII, s. 326.

które ktoś wygłosił, że mistycyzm jest w gruncie rzeczy obcy duchowi polskiemu. Jego objawy są może pierwszą próbą wyjścia poza smutną czasem i beznadziejną rzeczywistość, z której to drogi jednak rad Polak zawraca, skoro miast bałamutnych idei obaczy ideały konkretniejsze.

Znalazłszy nowe punkty widzenia, Brodziński wyznacza nowe drogowskazy dla literarury. Zadaniem literatury nie jest już, jak brzmiało w *Klasyczności*, jednoczyć zalety Greków i Niemców, lecz na podobieństwo literatury indzkiej lub hebrejskiej odgrywać czynną rolę w życiu narodu. Literatura ma być nie tylko zwierciadłem narodu, lecz także jego wychowawczynią. Literatury wschodnie łączyły w religii dzieje, filozofię i politykę narodu, a tak w niej „nie tylko wyobrażał się naród, ale według niej późne pokolenia postępowały.“ [1])

Stawiając takie postulaty, Brodziński nie pamiętał o jednej rzeczy, która stanowi jego drugą, wspomnianą przez nas wadę. Mianowicie Brodziński — jak zauważył w wykładach Prof. Bruchnalski — nie zdołał się nigdy zdobyć na stanowisko historyka literatury lub estetyka, lecz stale mieszał ze sobą dwie różne rzeczy: naukę o sztuce i twórczość artystyczną, skutkiem czego teorye jego trącą mentorstwem.

Również znał on i głosił tezę o zależności sztuki od działających na nią czynników wewnętrznych i zewnętrznych, lecz rzeczy te nie zlewały się dlań w pojęcie tego, co my dziś rozumiemy przez determinizm dziejowy.

Literatura, jakiej Brodziński żądał, ostatecznie powstała, gdyż piśmiennictwo emigracyjne jednoczyło w sobie równocześnie religię, sztukę, filozofię i politykę, nie powstało ono jednak na zawołanie jakiejś teoryi, lecz stanowi wynik przeoranych do gruntu przez wypadki 1831 r. stosunków.

VI.

O Barbarze Trajedyi Felińskiego.

Jak tytuł wskazuje, artykuł miał być wstępem teoretycznym do gruntownego rozpatrzenia głośnej wówczas *Barbary* Felińskiego. Ostatecznie skończyło się na zamiarze, skutkiem czego Brodziński opatrzył w spisie rzecz tytułem innym, bardziej stosownym ze względu na niewykończoną treść: *Myśli o dramatyce polskiej*.

Termin „dramatyka“ został ukuty przez Lessinga, który też wpłynął tu najbardziej na ukształtowanie myśli Brodzińskiego.

Rzecz Brodzińskiego porusza trzy główne kwestye: 1) Ocenę

[1]) T. XVIII, s. 332.

tragedyi francuskiej, 2) charakterystykę uczuć tragicznych czy istotę tragizmu wogóle, 3) prawdę psychologiczną w dramacie.

Co się tyczy punktu pierwszego, wiele mógł dać Brodzińskiemu do myślenia pod tym względem traktat Schillera: *Ueber das gegenwärtige deutsche Theater.* Schiller wyróżnia w dziedzinie dramatu dwie skrajności, pomiędzy któremi leży prawda:

Ich bemerke die zwei vorzüglichen Moden im Drama, die zwei äussersten Enden, zwischen welchen Wahrheit und Natur inne liegen. Die Menschen des Peter Corneille sind frostige Beherrscher ihrer Leidenschaft — altkluge Pedanten ihrer Empfindung. Den bedrängten Roderich hör ich auf offener Bühne über seine Verlegenheit Vorlesung halten, und seine Gemüthsbewegungen sorgfältig, wie eine Pariserin ihre Grimassen vor dem Spiegel durchmustern. Der leidige Anstand in Frankreich hat den Naturmenschen verschnitten. Ihr Kothurn ist in einen niedlichen Tanzschuh verwandelt.

In England und Deutschland (doch auch hier nicht bälder, als bis Göthe die Schleichhändler des Geschmacks über den Rhein zurückgejagt hatte) deckt man der Natur, wenn ich so reden darf, ihre Scham auf, vergrössert ihre Finnen und Leberflecken unter dem Hochspiegel eines unbändigen Witzes, die muthwillige Phantasie glühender Poeten lügt sie zum Ungeheuer und trommelt von ihr die schändlichsten Anekdoten aus.[1])

Wywody Schillera naprowadziły Brodzińskiego na myśl, że żadna moda współcześnie panująca, ze względu na swą jednostronność nie stanowi właściwej drogi dla dramatu polskiego. Do tego wniosku mogli go doprowadzić także inni estetycy. Fryderyk Schlegel stał w początkowej fazie swego rozwoju na stanowisku piękna, jako ideału, któremu obcą jest tęsknota, oczekiwanie i niepokój. Takiemu pięknu przeciwstawiał *das Interessante,* któremu hołdowała współczesna mu poezya, z powodu czego piętnował ją jako *vorübergehende Krise des Geschmacks.*

Brodziński zaleca również „drogą umiarkowania postępować; kto bowiem ma gust jednostronny, nie ma żadnego.“ [2])

Wreszcie i Lessing mógł uspasabiać Brodzińskiego krytycznie w stosunku do panującej mody, twierdząc: *Das Genie liebt Einfalt, der Witz Verwicklung.* [3])

Również z pomocą Lessinga usiłuje Brodziński wniknąć w istotę tragedyi. Poprzednio doszedł on do wniosku, że silne namiętności nie leżą w charakterze polskim, wobec czego wyłaniała się kwestya, w jaki sposób możliwa jest u nas tragedya, zwłaszcza historyczna.

Zdaniem Brodzińskiego:

wszyscy niemal wykładacze przepisów Arystotelesa utrzymują, że

[1]) X, s. 73—80.
[2]) T. XIX., s. 587.
[3]) Werke. T. XI., s. 223.

trajedya powinna wzbudzać okropność i litość. Ale rozstrzygnąćby należało: czyli ten Prawodawca chciał tu obawę czy okropność rozumieć.[1])

Postawiwszy zagadnienie, Brodziński rozwija je w duchu Lessinga, do czego się zresztą przyznaje:

Myśl tę, która tak wiele krytyków zajmowała, wyłożył trafnie i obszernie Lessyng (Hamburgische Dramaturgie.)[2])

Przypuszczam jednak, że właściwej intencyi Lessinga Brodziński nie zrozumiał. Dystynkcya pomiędzy obawą a przerażeniem nie jest różnicą stopnia, rodzajem łagodności uczuć. Lessing powiada wyraźnie:

Wo sagt Aristoteles, dass die beste Tragödie nichts als die Vorstellung einer Veränderung des Glückes in Unglück sei? Oder wo sagt er, dass die beste Tragödie auf nichts als auf die Erkennung dessen hinauslaufen müsse, an dem eine grausam widernatürliche Tat verübt werden soll.[3])

Czyż więc upoważniał Lessing Brodzińskiego do takich wniosków, że:

przesąd, upór, duma i ambicya, owe wyrachowane występki, z drugiej strony, więcej znamionują dzieje nasze, aniżeli namiętne cnoty i zbrodnie; stąd trajedye z dziejów ojczystych mogą litość obudzać, ale tylko łagodną, mogą sprawiać obawę, ale nie okropność.[4])

Jak widzimy, Brodziński pomieszał z sobą dwie różne rzeczy. okropność i przerażenie. Lessing usiłował bowiem zaznaczyć, że dziedzinie tragedyi obcą jest zbrodnia w znaczeniu kryminalnem, czyny, które wyrastają na tle woli, wyzutej z wszelkich pierwiastków człowieczeństwa i są skutkiem tego okropne.

Natomiast tragedya nie wyklucza przerażenia i silnych namiętności, charakterów zdecydowanych do zapamiętania, które, chcąc być sobą, nieuniknienie popadają w konflikty.

Innemi słowy, Lessinga interesowały dwa zagadnienia, które stanowiły i stanowią przedmiot dociekań estetycznych. Zagadnieniem jednem jest chęć ograniczenia dziedziny poezyi tragicznej, chęć pociągnięcia linii demarkacyjnej, zdolnej wskazywać, gdzie kończy się sympatycznie działający tragizm, a zaczyna się z gruntu antypatyczna i odstręczająca zbrodnia. Trudność zagadnienia wskazują kreacye w rodzaju Popiela z *Króla Ducha*, gdzie nie łatwo dociec, w czem jego „wyższość nad rzymskich Herodów". Zagadnienie drugie usiłuje pogodzić z pojęciem estetycznej roz-

[1]) XIX, s. 584.
[2]) S. 585.
[3]) T. XI, s. 257.
[4]) XIX, s. 586.

koszy fakt, że uczuciom tragicznym towarzyszy zabarwienie ujemne. Jedną z prób w tym względzie jest teorya Mendelsohna o uczuciach mieszanych, którą w eksplikacyi faktu posługiwał się Lessing.

Brodziński nie ujął tych zagadnień w ich czystej postaci, gdyż nie istniały dla niego z punktu widzenia interesu teoretycznego. Brodziński przystępował do rzeczy z założeniami z góry powziętemi, do których też istotę rzeczy naginał. Później zmienił on swe przekonanie i — jak Chmielowski zaznacza — utrzymywał, „że my tragedyi, z gdnej z wymaganiami Arystotelesa, nie możemy wyczerpnąć z dziejów naszych“ [1]).

Natomiast zaletą rozprawy Brodzińskiego jest fakt, że on, jeden z pierwszych u nas, podkreśla konieczność psychologicznej prawdy w dramacie. U nas bowiem i gdzie indziej nie zdawano sobie należycie sprawy z faktu, że bohater nie może mówić w każdej sytuacyi tego, co mu w usta włoży samowola artysty!

Pojęcie takiej poetycznej prawdy rozwinął szczególnie Lessing:

. . . die Gesinnungen müssen in dem Drama dem angenommenen Charakter der Person, welche sie äussert, entsprechen; sie können also den Spiegel der absoluten Wahrheit nicht haben; genug wenn sie poetisch wahr sind, wenn wir gestehen müssen, dass dieser Charakter, in dieser Situation, bei dieser Leidenschaft, nicht anders als so habe urteilen können [2]).

Również analizując jawienie się ducha w *Hamlecie*, Lessing wykazuje, jak na podstawach psychologicznych tworzą się wrażenia i przeżycia estetyczne.

Poglądy te nie mogły pozostać bez wpływu na Brodzińskiego. Idąc więc w ślady Lessinga, zarzuca tragedyi francuskiej, że nadaje „kobietom ważne role nie przez sytuacyę, ale przez działanie...“ [3]). Następnie kierując się tym samym punktem widzenia, przyswojonym sobie od Lessinga, ocenia dramat polski:

Na czem najwięcej Trajedyom naszym zbywa, jest brak głębokiej znajomości serca ludzkiego, bez której nie można po mistrzowsku charakterów oznaczać, a charaktery są najważniejszą rzeczą Trajedyi, są najtrudniejszą próbą geniusza poety. Bez nich najdowcipniej, choćby na wzór Francuskiego teatru wyrachowana intryga, dziecinną tylko zdoła zająć ciekawość, ponieważ nie tylko widzieć chcemy ważne przygody, ale jak się ludzie wśród nich zachowują [4]).

Wpływ więc Lessinga nie ulega wątpliwości; nadaje on rozprawie Brodzińskiego charakterystyczne piętno i pozbawia w zasadniczych rysach oryginalności.

---

[1]) Dzieje krytyki, p. 525.
[2]) T. XI, s. 110.
[3]) T. XIX, s. 579.
[4]) T. XIX, s. 588.

B.

Tłumaczenia.

1.

Pani Staël.

Chronologicznie pierwsze miejsce zajmują wyimki z dzieła pani Staël: *De l'Allemagne.*

Mają one na oku cel dwojaki: zaznajomić społeczeństwo polskie z tem dziełem i z pomocą opinii obcych wykorzenić przesądy w rzeczach sztuki.

W tomie pierwszym *Pamiętnika* z roku 1815 mieszczą się dwa takie wyimki: *O obyczajach i charakterze Niemców i O kobietach.* W tomie czwartym z roku 1816 pojawia się wyimek już treści bardzo drażliwej, bo p. t. *Naśladowanie Francuszczyzny.*

Znaczenie p. Staël w dziejach naszej umysłowości polega na tem że łącznie z innymi czynnikami spowodowała zwrot ku Niemcom. Poza tem nie rzuciła ona na grunt polski żadnych, ściśle określonych myśli i pojęć, któreby tu mogły się przyjąć i wykiełkować. Odegrała więc rolę bodźca, popychającego w kierunku nowych haseł i dążeń, dając równocześnie pewną oryentacyę w nowej dla polskiego umysłu dziedzinie niemieckiej literatury.

2.

Wyimki z *Bibliothèque universelle.*

Z wychodzącej w Genewie *Bibliothèque universelle* z zeszytu za miesiąc styczeń 1816, przedrukował w tłumaczeniu *Pamiętnik* dwa wyimki.

Pierwszy ukazał się w tomie VI i nosi tytuł: *Rzut oka na literaturę angielską w ostatnich dwudziestu latach.* Informował on o Walter Skocie i Byronie, zaznaczając, że oba zrzucają jarzmo prawideł, nie wypływających z uczucia. [1]).

Artykuł drugi nosi tytuł *Rzut oka na stan niniejszej literatury Niemieckiej* i mieści się w tomie VII. Pouczał on, jak to Niemcy nie odgrywali w dziejach umysłowości żadnej roli i nie byli z nami, jak długo naśladowali Francuzów, gdy teraz co do literatury zajmują pierwsze miejsce pomiędzy narodami europejskimi. [2])

Poza tem dawał on przegląd krótki rozwoju nowej myśli niemieckiej:

Kant mocny nadał popęd do badań filozoficznych. Herder w swych uprzejmych poematach, okazał, ile jego język ojczysty jest harmonicznym i giętkim. Lessyng udarowany od przyrodzenia umysłem trafnym i zagłębiającym, zalecał powątpiewanie w filozofii, i usiłował

---

[1]) T. VI. s. 297.

[2]) T. VII, s. 162.

odwrócić swych rodaków od naśladownictwa prawideł poezyi francuskiej, jako mniej zgodnej z duchem i językiem narodu niemieckiego. [1]

W ten sposób artykuły te informowały równocześnie polskiego czytelnika i podobnie, jak tłumaczenia inne, miały na celu odwracać go z pomocą powagi obcych od francuszczyzny i pouczać, że jej wszechwładztwo należy do przeszłości.

3.

Obyczaje Francuzów i stan ich literatury, Z podróży Lady Morgan.

Jest to świetna rzecz, zdolna działać na umysły w sposób równie silny, jak dzieło pani Staël. Nic więc dziwnego, że znalazła się w tłumaczeniu na łamach *Pamiętnika*, który skwapliwie gromadził opinie obce, nieżyczliwie usposobione względem literatury francuskiej.

Główną część artykułu stanowi porównanie dramatu angielskiego z francuskim. Szekspir, przy pewnej może nieregularności, odznacza się siłą geniuszu i bezpośredniością natchnienia. Natomiast dramat francuski z powodu zbytniej troski o formę, odbiegł od natury i popadł w przesadę i afektacyę.

A wszystko, co nie ma wzoru w rzeczywistości, musi być koniecznie tylko umówionem, stworzonem dla jednego wieku, jednego stronnictwa i nie ma związku z nieśmiertelnością. [2]

Lady Morgan stawiała więc kwestyę nieśmiertelności dzieł sztuki w sposób dla naszych krytyków nowy. Dotąd wiązano ją z rozumem, który wydobywa na jaw powszechnie obowiązujące prawidła piękności, a ich przetrzeganie nadaje dziełu walor. Tymczasem Lady Morgan wyjaśniała rzecz w sposób, w jaki my to po dziś dzień czynimy; dzięki bowiem tylko pewnej prawdzie psychologicznej nie *przeżywają* się tacy artyści, jak Szekspir, lecz zachowują pierwotną świeżość.

Z punktu widzenia takiej prawdy dokonywa autorka porównania Szekspira z Rasynem:

Pytałam się namiętnych czcicieli Rasyna o jakowe miejsca, wskazujące górność zapału i wyobraźni, o metafory, szczęśliwe porównania, podobieństwa, rysy cechujące geniusz, w które Szekspir obfituje, w które Dryden tak jest bogaty. Ale w Rasynie ledwo znaleźć można podobny przykład.

Pytałam się o owe dumania filozoficzne, których pełno w Szekspirze, które świadczą o znajomości serca ludzkiego, jaką tylko natura dać może, o te delikatne odcienia, rozróżniające przymioty namiętności

---

[1]) T. VII, s. 158.
[2]) T. XIX. s. 462.

i interes ludzi, które usuwają się oku pospolitego dostrzegacza, i jedynie przez wszechmocny geniusz pojęte być mogą. Ale Rasyn, często historyk, nigdy nie był filozofem.[1]

Lady Morgan jakkolwiek nie zachwyca się Rasynem, usiłuje zrozumieć zapał innych i odszukać punkty widzenia, z których on może budzić interes:

Wytworny sposób opowiadania, dobrze urządzone antytezy, rysy dowcipu delikatnie oddane, sztuka dać się zrozumieć w połowie słowa, alluzye, wszystko to może zająć gust i dokładność krytyka francuskiego, ale to wszystko jest niesmaczne, zimne, nie rozgrzeje imaginacyi, nie wzbudzi interesu, ani uczuć w tym, kto czerpał uniesienie w świetnych, energicznych i namiętnych tragedyach Barda Angielskiego, którego dzieła dzikie, nieporządne, równie jak dzieła natury, ale równie jak one utworzone oryginalnie, mają siłę, górność i świeżość, których sztuka nie dostąpi, i nic naśladować nie zdoła.[2]

A więc sztuka francuska to,

ubóstwo przedmiotu, z którego jedynie przez subtelność dyalektyczną i przesadę stylu, wydobyć się można.[3]

Trudno o charakterystykę bardziej dosadną i bardziej druzgocącą!

4.

Paradoxon.

Artykuł, dziwnie zatytułowany, figuruje w spisie w sposób bardziej określony; podciągnięto go bowiem pod rubrykę „filozofia“ i opatrzono ytułem „o ciekawości“.

Stanowi on tłumaczenie z dzieła Gall'aniego: *Correspondance inédite. Paris 1818.* Galliani był w Polsce znany, a powołuje się nań w swych wykładach Osiński.

Tłumacz skwalifikował rzecz jako filozoficzną, z tego powodu, że Galliani wyjaśnia na zasadzie psychologii pewne kwestye, związane z estetyką. Powiada więc:

Im wygodniej widz jest uzasadniony, tem więcej go zajmuje rzecz wystawiana, i to jest kluczem i całą tajemnicą sztuki tragicznej, komicznej i t. d. Trzeba wystawiać ludzi w położeniu najprzykrzejszem, dla widzów zostających w zupełnem bezpieczeństwie i spokojności. Tak dalece to jest prawdą, iż poczynać trzeba od wygodnego pomieszczenia widzów, że gdyby deszcz padał w lożach a słońce świeciło na scenie, widowisko zostałoby opuszczonem. Dlatego też w każdem dziele dramatycznem wersyfikacya powinna być szczęśliwa, język naturalny, wy-

---

[1] T. XIX, s. 464—5.
[2] T. XIX, s. 466.
[3] T. XIX, s. 468.

słowienie czyste. Każdy wiersz zły, ciemny, sprawia na widzu tenże skutek co przeciąg wiatru w loży [1]).

Istotnie ostatnia ta eksplikacya nosi charakter paradoksalny, cała zaś rzecz świadczy o czujnej u nas wrażliwości na rzeczy nowe i o coraz częstszem ujmowaniu estetyki w duchu filozoficznym.

5.

Mowa Sergiusza Uwarowa.

Jest to tłumaczenie z rosyjskiego, pomieszczone w *Pamiętniku* z r. 1820, a dotyczy literatury i kultury oryentalnej.

Mowa to pełna entuzyazmu, wśród której błyszczy wiele prawdziwie pięknych myśli, po dziś dzień pełnych znaczenia. Z tymi przymiotami mogła ona trafić do niejednego polskiego umysłu. Mówiąc o bogatej literaturze Wschodu, pyta:

Możnaż nie pałać żądzą rozprzestrzenienia tych pięknych wiadomości? któż nie zechce obznajomić się z tem bogatem źródłem; zapuścić się w filozofię, w prawodawstwo, w poezyą, w nauki narodu, tak mało jeszcze znanego, a któremu pierwsze może w świecie oświeconym należy miejsce, kto nie pragnie przejść przez ten milczący szereg wieków, zanieść pochodnię do zmroczonego mieszkania dawno zniknych pokoleń! [2]).

Dla klasyków warszawskich słowa te brzmiały w sposób nowy; przyzwyczajeni uważać Greków i Rzymian za szczyt doskonałości, dowiadywali się nagle o bogactwach oryentu, które ktoś odważa się nawet stawiać wyżej nad kulturę klasyczną!

Uwarow posuwa się w swych twierdzeniach jeszcze dalej, gdy kreśląc bogactwo i przepych fantazyi oryentalnej, przeciwstawia ją Olimpowi greckiemu:

Lecz Olimp grecki ubogim jest przed wspaniałemi mieszkaniami, w których spoczywają Indra albo Wisznu. Tu cudne zamki, których wysokie ściany w ogniach pałające, nikną w odległości niebios; ze wszech stron boska odbija się muzyka, powietrze samym jest aromatem, każda kropla rosy brylantem; chór nimf młodych ożywia czarujące groty, ozdobione wonnemi kwiatami błękitnego lotosu, perłami i konchami kolorowemi, ich blask odbija się na krysztale wód lazurowych, które zwolna porusza szykowny ruch śnieżystego łabędzia. Co za obraz? co za uniesienie! jaka pyszna gra fantazyi [3]).

Wreszcie Uwarow omawia znaczenie i wpływ, jaki ta li-

---

[1]) T. XIV, s. 493.
[2]) T. XVII, s. 16.
[3]) T. XVII, s. 20.

teratura może wywrzeć na ukształtowanie gustu i rozwój literatur nowszych:

Gdyby zaś z rozszerzeniem literatury klasycznej połączyć znajomości wschodniej, toć i teraz mamy zupełne prawo, spodziewać się odnowienia naszej literatury w tych świeżych, dotąd nietkniętych źródłach [1]).

Uwarow więc kwestyonuje wyłączność smaku klasycznego, a stanowisko to wyzyskuje tłumacz polski w tym celu, by przez rozszerzanie opinii obcych rzucać na własnym gruncie siew pod zmianę i rozwój nowych wyobrażeń o pięknie. Pod tym względem literatura oryentalna dawała silny argument, przemawiający na korzyść nowej szkoły. Skutkiem tego romantyzm szedł na zachodzie w parze z zamiłowaniem do motywów oryentalnych, co i u nas przejawiło się w pierwszym okresie twórczości Słowackiego i Mickiewicza. *Pamiętnik Warszawski* dostarcza więc dowodów na to, że także w Polsce oryentalizm stanowił jeden z tych czynników, które złożyły się na przeobrażenie smaku. Znaczenie tego prądu mogło być i było dwojakie:

a) Piękność i oryginalność fantastyki wschodniej udawadniały naocznie, że poza światem ściśle klasycznym i jego odbiciem w salonach Ludwika XIV istnieją światy inne jeszcze, równie piękne i równie bogate.

b) Szerzący się oryentalizm mógł działać zapładniająco na wyjałowiałą wyobraźnię i udzielić jej pobudek nowych.

Zapał dla literatury wschodniej przejawił się również w Polsce. W piśmiennictwie poczynają się pojawiać publikacye z tego zakresu, jak np. *Badania historyczne, jaki wpływ mieć mogły mniemania i literatura ludów wschodnich... na ludy zachodnie*, przez Jana hr. Tarnowskiego (Warszawa, 1819).

Poza mową Uwarowa doszło w *Pamiętniku Warszawskim* więcej tego rodzaju objawów do wyrazu. W tomie XVIII (rok 1820) mieści się uwiadomienie o podróży na Wschód w celach naukowych Józefa Sękowskiego, oraz przedrukowanie z pism wileńskich apelu do publiczności, by przez subskrypcyę odpowiedniej kwoty umożliwiła temu uczonemu pobyt za granicą. Uwiadomienie to poucza równocześnie, jaką doniosłość mieć może kontakt i znajomość cywilizacyi wschodniej dla budzącej się do szerszego życia kultury polskiej.

Ten sam Sękowski tłumaczył dzieła z zakresu oryentalistyki i ogłaszał listy z swej podróży w *Pamiętniku*.

Od tego ruchu nie pozostało zdala i Towarzystwo Przyjaciół Nauk, lecz jak informuje nas *Pamiętnik*,

zachęcając gorliwość ziomka, Józefa Sękowskiego, poświęcającego się literaturze wschodniej, i bawiącego teraz w Azyi, przeznaczyło mu

[1]) T. XVII, s. 24.

z funduszów swoich wsparcie, w kwocie 2.000 złr. na przedłużenie pobytu jego w krajach wschodnich.

Jeżeli wreszcie zaliczymy do tej samej kategoryi objawów *Zdania wschodnie*, jaki w *Pamiętniku Warszawskim* Brodziński ogłaszał, okaże się, że przy kształtowaniu się estetycznych pojęć naszych XIX wieku współdziałał oryentalizm w sposób poważny.

6.

O teatrze pod względem moralności.

Tłumaczenie.

Rzecz pojawia się w roku 1821.

Redakcya zaznaczyła, iż rzecz jest tłumaczeniem; nie podano jednak ani nazwiska tłumacza, ani nie wskazano oryginału.

Tłumacza można odnaleźć w osobie Kazimierza Brodzińskiego; w zbiorowych bowiem jego pismach pomieszczano również ten artykuł, wobec czego rękopis tłumaczenia musiał się znajdować w papierach poety.

Co się zaś tyczy źródła, rzecz jest tłumaczeniem jednej z estetycznych rozpraw Schillera p. t. *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet.*

Te okoliczności pozwalają nam zrozumieć pobudki, dla których Brodziński nie wymieniał swego nazwiska, nie zdradzał niemieckiego pochodzenia rozprawy, ani autorstwa Schillera. Chodziło bowiem o oddziaływanie na opinię, o przekonanie umysłów, wobec czego przy ówczesnem zacietrzewieniu stronniczem imię Schillera wywołałoby przeciwny skutek i od razu obudziło niechęć. Rzecz już dlatego samego, że napisana przez Schillera, od razu zostałaby przesądzoną, zanimby jej argumenty wzięto pod rozwagę i krytyczne rozpatrzenie. Celem oceny tłumaczenia podajemy kilka zestawień:

	S. 85.
Powszechny i silny pociąg do nowości rzeczy nadzwykłych, żądza, aby się czuć w stanie namiętnym, dała teatrowi początek. Znużony wyższem usiłowaniem duszy, jednostajnem i trudzącem pełnieniem obowiązków stanu, syty zmysłowością, czuł człowiek w sobie pewną czczość przeciwną wiecznej żądzy czynności [1]).	Ein allgemeiner unwiderstehlicher Hang nach dem Neuen und Ausserordentlichen, ein Verlangen, sich in einem leidenschaftlichen Zustande zu fühlen, hat nach Sulzers Bemerkung der Schaubühne die Entstehung gegeben.

Jest rzeczą ciekawą, że Brodziński opuszcza nazwisko Sulzera, co się tłumaczy wyłuszczonymi przez nas powodami.

---

[1]) T. XX, s. 312.

Dlaczego zaś Brodziński pomieścił w *Pamiętniku* ten właśnie artykuł, pochodzi to stąd, że zajmował się wówczas kwestyami dramatu; studyując należną do rzeczy literaturę, zapoznał się z rozprawą Schillera i uważał za rzecz właściwą podzielić się nią z ogółem czytelników polskich. Jak tytuł wskazuje, Schiller zgodnie zresztą z duchem XVIII w., łączy z sztuką utylitaryzm. Myśl sama więc nie była dla nas nową; właściwa jednak nowość tkwiła w sposobie uzasadnienia tezy. Schiller bowiem opierał się o podstawy psychologiczne i z potrzeb duchowych, związanych z biologiczną i socyalną naturą człowieka, wyprowadzał istnienie i korzyści takich sztuk, jak teatralna.

7.

O korzyściach i nieprzyzwoitościach krytyki.

Według bliższej informacyi jest to „przekład z dzieła uwieńczonego P. Villemain przez Jana Nowickiego, czytany w d. 15. Marca 1820 r. na posiedzeniu Towarz. Naukow. Kraków“. Powodem, dla którego rzecz została opublikowana, będzie przed wszystkiem fakt, że jako zjawisko ważniejsze, nie mogła u nas nie zwrócić na siebie uwagi. Poza tem zasługiwała ona na uwzględnienie z powodu osobistych zalet autora.

Villemain mówi tu o krytyce bardzo ogólnie i głównie chodzi mu o podwyższenie jej poziomu. Żąda więc od krytyka sprawiedliwości i prawdy, zdolności do bezstronnego rozbioru talentu i dobrego smaku, który

> nie jest opinią ani sektą, jest on wyczyszczeniem oświeconego rozumu, doskonałością przyrodzoną zmysłu [1]).

Poza tem w kwestye natury estetycznej Villemain bliżej nie wchodził; przemawiał do krytyka raczej jako do człowieka, który winien w należyty sposób wywiązać się ze swych zadań. W tym charakterze rozprawa Villemaina mogła być na gruncie polskim uzupełnieniem rozpraw[illegible]ulzerowskiej, która traktowała rzecz bardziej ze strony tec[illegible]ej. Rozprawę tę omawiał już w dziejach krytyki Chmielow[illegible]

Część III.

Po przeprowadzeniu szczegółowej analizy poglądów, wypowiedzianych w zakresie estetyki na łamach *Pamiętnika Warszawskiego*, pozostaje nam jeszcze ułożyć zebrane wyniki w całość i rozpatrzeć rzecz z innych, ogólniejszych punktów widzenia.

Pod tym względem nasuwa się nam cały szereg pytań, dotyczących roli redaktora, poszczególnych osobistości, wzajemnego stosunku kierunków i fluktuacyi dążeń i ich rozwoju.

---

[1]) T. XVII, s. 447.

Na drodze takiego rozpatrzenia możemy dojść do właściwej oceny ówczesnego naszego dorobku i do jego pełnej charakterystyki.

1.

Rola Bentkowskiego.

Nie jest rzeczą łatwą ocenić rolę, jaką odegrał w kształtowaniu się naszych pojęć estetycznych redaktor *Pamiętnika*, Bentkowski. Pierwszym, który podniósł tę kwestyę i podkreślił jej doniosłość, był prof. Bruchnalski, który w przypuszczeniach swych oparł się na fakcie, że Bentkowski, jako uczeń, a następnie członek uniwersyteckiego ciała w Halli, gdzie istniał podówczas wielki ruch umysłowy, posiadał wszelkie kwalifikacye ku temu, by redagowany przez się *Pamiętnik Warszawski* postawić na odpowiedniej wyżynie naukowej.

Nowy redaktor po raz trzeci wskrzeszonego wydawnictwa — powiada prof. Bruchnalski — zaprawiony na artykułach, dla *Allgemeine Litteraturzeitung* wykonywanych i wykonanych, niemniej pouczony o takich przedsięwzięciach praktycznie za pobytu w Halli, w której przypatrywał się powstawaniu czasopism, wielką rolę odgrywających, w myśl właśnie tego, co widział i poznał, podjąwszy się prowadzenia *Pamiętnika Warszawskiego czyli Dziennika nauk i umiejętności* uczynił zeń jednego z najwcześniejszych i najbardziej wpływowych przedstawicieli porozbiorowej, naukowo-literackiej publicystyki w Polsce [1]).

Prof. Bruchnalski idzie w swych wnioskach jeszcze dale i stawia hipotezę co do ogólnej jego inicyatywy:

Nie miejsce tu i czas do określenia i oceny zasług Bentkowskiego jako redaktora, wystarczy jednak zaznaczyć, że wystąpiłyby one stanowczo w całej pełni dopiero wtedy, gdyby zawartość *Pamiętnika*, który stał się wzorem lub dał podnietę innym peryodycznym wydawnictwom w Królestwie, Galicyi lub na Litwie, przedstawiono na tle czasopiśmiennictwa niemieckiego, — ale [illegible]y należałoby może zmodyfikować także dzieje romantyzmu pols[illegible]v kilku ważnych rysach, a przynajmniej w tym, że to, co dotąd [illegible]isuje się bez zastrzeżeń zbiorowej akcyi kilkunastu jednostek, złączonych jednakowemi ideami, przyznałoby się w głównej mierze podniecie Bentkowskiego [2]).

Teoretycznie rzecz biorąc, możliwość taka wcale nie jest wykluczona, lecz owszem bardzo prawdopodobna.

Jeżeli się zważy, jak dalece nowsza literatura niemiecka była zjawiskiem złożonem, licząc samych teoretyków całą plejadę, jak Lessing, Herder, Winckelmann, Sulzer, Eberhard, Schiller, Schleglowie, wówczas dla Polaka z początku XIX w., który nagle

---

[1]) Historya Rozmaitości, s. 11.

[2]) J. w., s. 12.

wchodził w ten obcy sobie świat, kierownictwo doświadczonego przewodnika było koniecznością niemal bezwarunkową. A któż mógł bardziej nadawać się do tej roli nad Bentkowskiego?

Z tą rzeczą łączy się fakt niesłychanie znamienny, że wszyscy estetycy, piszący w *Pamiętniku* czerpią myśli u pierwszorzędnych źródeł nauki niemieckiej. Należy bowiem pamiętać, że w Niemczech pisała o estetyce niezliczona ilość ludzi; naturalnie, że były to produkcye, pozbawione wartości trwalszej.

Przedmiot ten z natury swej jest niewyczerpany; wertowałem po części również wśród drugorzędnych i trzeciorzędnych estetyków, jak Mendelsohn, Eschenburg i t. d., lecz nie zdołałem stwierdzić nawet najsłabszego związku pomiędzy nimi a *Pamiętnikiem Warszawsklm*.

Trudno składać tę rzecz na karb przypadku i przypuszczać, by umysł polski tego czasu mógł ustrzedz się przed manowcami i trafić od razu na właściwą drogę, pozbawiony światłego przewodnictwa.

Prof. Bruchnalski podniósł, jako rzecz wysoce zastanawiającą, fakt, że np. Bouterweck, który w Niemczech nie cieszył się poważaniem zbytniem, w Wilnie święcił tryumfy, gdy tymczasem w Warszawie znów nie znajduje gruntu podatnego.

Fakt ten możliwy jest do wyświetlenia na tej jedynie drodze, iż się przypuści kierownictwo Bentkowskiego.

W Wilnie działały tradycye Euzebiusza Słowackiego, który był samoukiem i, jako samouk zdany w znacznej mierze na los przypadku. Nic więc dziwnego, że ugrzązł na Bouterwecku, który w całym świecie naukowym najmniejszego nie posiadał waloru

W Warszawie, gdzie doświadczenie Bentkowskiego i dokładna znajomość umysłowej kultury Niemiec torowała polskim umysłom drogi, stan rzeczy przedstawiał się pod tym względem o wiele inaczej.

Zagadnienie, dotyczące roli Bentkowskiego w dziejach romantyzmu polskiego, można wziąć pod uwagę jeszcze z innego punktu widzenia.

N. p. mało uwzględnia się fakt, w jak stosunkowo krótkim czasie stał się Brodziński autorem podobnej rzeczy, jak *O klasyczności i romantyczności*. Przybywa on do Warszawy pod koniec roku 1814, z wykształceniem, prowadzonem w sposób niesystematyczny i dorywczy, które wiele pozostawiało do życzenia. Ze szkół wyniósł on co najwyżej znajomość języka niemieckiego i oczytanie w poezyi rodzaju Gessnera, poza czem dzielił swą młodość sumiennie pomiędzy nastrojowe dumania, studya i walkę o byt. Mając te rzeczy na względzie, trudno przypuścić, by Brodziński o własnych siłach doszedł następnie w niedługim stosunkowo czasie do tej dojrzałości myśli i erudycyi, jaka się przebija w traktacie *O klasyczności*. Dopiero, gdy uwzględnimy rolę

Bentkowskiego, jako naturalne ogniwo, czy też czynnik jego rozwoju, staje się dla nas rzeczą jasną geneza tego stanowiska, jakie on zdołał zająć w dziejach naszego romantyzmu.

2.

Tłumaczenia.

Pewne światło na rolę Bentkowskiego, jako redaktora, rzuca dobór i stanowisko tłumaczeń. pomieszczonych z zakresu estetyki w *Pamiętniku*.

Tłumaczenia te, wszystkie bez wyjątku, godzą w pseudoklasycyzm i francuszczyznę. Pochodzi to stąd po części, że po roku 1815 romantyzm ugruntował się na zachodzie na dobre. Rzeczy więc, brane ze współczesnych czasopism, nie mogły być przejęte innym duchem, jak tylko romantycznym.

Skoro jednak weźmie się je pod uwagę, zebrane w całości. trudno nie dojrzeć tkwiącej w ich doborze metody. Każde z nich jest jak gdyby coraz nowym pociskiem, uderzającym w mur przesądów przestarzałych i upodobań niewczesnych.

Dobór tłumaczeń zależał całkowicie od osoby Bentkowskiego jako redaktora. Jeźli przyszedł do niego z literackiemi pracami Lipiński, Potocki, lub Mickiewicz, wsparty powagą Lelewela, względy na kurtuazyę i polityka nie pozwalały mu stawiać najnajsłabszej choćby opozycyi. Dlatego też wśród artykułów oryginalnych figurują obok siebie pisma wręcz przeciwnych obozów.

Tłumaczenia są wolne od takiego rozdwojenia, wszystkie pozostając na żołdzie nowych ideałów; jako opinie obce, niemieckie, francuskie i angielskie. miały one łatwiej trafiać do przekonania ogółu i działać nie tylko treścią, lecz także formą.

Przeważna część tych artykułów nosi wybitny charakter polemiczny, a stosunki te ulegają zmianie dopiero około roku 1819.

W tym czasie, jak już zaznaczyliśmy, dokonywa się w *Pamiętniku Warszawskim* pewna zmiana kierunku, nowy prąd dążący do nadania studyom estetycznym charakteru filozoficznego. Wobec takiego stanu rzeczy także dział tłumaczeń wstępuje w służbę tych nowych zadań; pojawiają się tłumaczenia, pociągane w spisie rzeczy pod rubrykę filozofia i stawiają czytelnikowi polskiemu przed oczy nowy sposob traktowania zagadnień estetycznych.

Do działu tego należą artykuły, jak *Paradoxon* Gallianiego i Schillera *O teatrze pod względem moralności*.

3.

Ludzie.

Galerya osobistości, poświęcających się estetyce, nie przedstawia się zbyt bogato. Z pokolenia starszego, które całą siłą tradycyi tkwi w starych pojęciach, zabierają głos w *Pamiętniku*

Lipiński i Potocki. Ożywia ich bądź co bądź tendencya szlachetna, by utrzymać piśmiennictwo polskie na wyżynie, na jakiej je postawił okres Stanisławowski. Nie zdołali oni natomiast wyczuć w psychice narodowej zarodów, zdolnych do pełnego życia i rozwoju.

Inną grupę ludzi, w inny z sobą sposób spokrewnionych, tworzą Wężyk, Królikowski i Mickiewicz. Nie zdołali oni całkowicie wybić się z pod supremacyi wieku i zerwać wszelkie więzy, łączące ich z klasycyzmem; usiłują jednak pogłębić znajomość sztuki i poczucie piękna, przechodząc od zagadnień czysto technicznych ku kwestyom ogólniejszym, możliwym do wyświetlenia jedynie na szerszych podstawach psychologii i filozofii.

Wreszcie stanowisko odrębne, ze względu na jakość, jak i zakres swej pracy, zajmuje Brodziński.

Pozostaje jeszcze kilku autorów anonimowych; głównie budzi interes autorstwo dwóch pism polemicznych: *O poetycznej literaturze niemieckiej* i odpowiedź Śniadeckiemu, oraz autorstwo artykułu *O wdzięku naturalności.*

Sądzę jednak, że anonimy te nie zmuszają nas do rozszerzania szczupłego grona ówczesnych estetyków.

Interesujące nas artykuły okazują pewien talent i erudycyę, skutkiem czego trudno przypuścić, by ich autorowie ograniczyli się do takiej, dorywczej tylko produkcyi. Ponieważ zaś z pośród współpracowników *Pamiętnika* ostały się tylko trzy wybitniejsze osobistości, wobec tego byłoby rzeczą najbardziej naturalną wśród nich szukać autorów owych ważniejszych, anonimowo ogłaszanych rzeczy.

Istotnie rzecz o krytyce, oparta na Sulcerze, przypomina rodzajem metody komplikacyjnej Królikowskiego.

Polemika z atakami Śniadeckiego, wymierzonymi przeciw rozprawie Brodzińskiego *O klasyczności*, z wyłuszczonych już przez nas powodów, daje się najłatwiej pomyśleć, jako rzecz pióra Wężyka

Wreszcie uwagi *O politycznej literaturze niemieckiej* przystają najbardziej do Brodzinskiego. Również jemu przysługuje autorstwo rozprawki *O wdzięku naturalności.* O ile bowiem nie jest ona tłumaczeniem, można ją uważać za połowicznie samodzielne opracowanie tematu, oparte o Winckelmanna, o rzecz Schillera p. t. *Anmuth und Würde* i studyum Home'a, tłumaczone na język niemiecki, p. t. *Gründsätze der Kritik.*

Uprzytamniając sobie jeszcze raz galeryę współpracowników *Pamiętnika*, uderza nas brak dwóch ludzi, Osińskiego i Morawskiego; skutkiem tego *Pamiętnik Warszawski* pomimo swego znaczenia i bogactwa nie daje pełnego obrazu epoki i nie dotyka wszystkich punktów, charakterystycznych dla naszej umysłowości ówczesnej.

4.

Wpływy.

Analiza szczegółowa wykazała, jak różnorodne wpływy oddziaływały na kształtowanie się naszych pojęć estetycznych.

Co się tyczy reprezentantów kierunku zachowawczego, stwierdziliśmy widoczną u Lipińskiego i Potockiego zależność od Blaira. Zalecał się on z powodu systematycznego i wszechstronnego opracowania, oraz jako tłumaczony na język francuski, był przystępny dla oświeconych umysłów w Polsce.

Z estetyków niemieckich można stwierdzić bezpośredni wpływ Schillera, Sulzera, Herdera, Winckelmanna, Lessinga i Augusta Wilhelma Schlegla. Ślady wpływu Fryderyka Schlegla są mniej wyraźne i bardziej wątpliwe; zdaje się on tylko przebijać w rozprawce polemicznej przeciw Śniadeckiemu, gdzie anonimowy autor podkreśla wielką moralność narodu niemieckiego, będącą wynikiem umoralniającego wpływu ich literatury.

W *Pamiętniku Warszawskim* miejsce naczelne zajmuje Schiller. Jego myśli o związku prawdy i piękna stanowią główną osnowę rozprawy *O poezyi w ogólności.* Na niego powołuje się obrońca Brodzińskiego przeciw atakom Śniadeckiego. Schillerowi wreszcie wiele zawdzięcza Brodziński, budując swą rozprawę *O klasyczności* na jego założeniach, bądź tłumacząc jego rozprawę o teatrze.

Z wpływem Schillera na polską umysłowość może się równać jedynie wpływ Sulzera. Łączy się on ściśle z osobą Królikowskiego, który odkrywszy w encyklopedyi Sulzera prawdziwą kopalnię gruntownych myśli i poglądów, opracowuje z jego pomocą cały szereg zagadnień z zakresu estetyki.

Wpływ Herdera wiąże się głównie z osobą Brodzińskiego i powoduje pogłębienie pojęcia utylitaryzmu w sztuce. Brodziński obok innych przyczyn, uległ wpływowi Herdera z powodów czysto patryotycznych, Każąc działać literaturze na pomyślny stan narodu, czyni ją strażniczką Znicza uczuć narodowych. Patryotyzmu nie można odmówić także klasykom, lecz ci strzegli głównie Znicza narodowych pamiątek, podczas gdy myśl Brodzińskiego zwraca się w sposób zdecydowany ku przyszłości.

August Wilhelm Schlegel wpłynął u nas na ukształtowanie pojęcia romantyzmu; dzięki niemu rozumiano u nas przez romantyzm nie pewną modę lub kierunek, lecz pewne dążenie ducha, pewne uczucie romantyczne, jakby się wyraził Brodziński Wreszcie Lessing przyczynił się do obalenia u nas autorytetu trzech prawideł jedności; jego sposobem argumentuje autor odpowiedzi Śniadeckiemu, twierdząc, że potrójna jedność stała się zasadą greckiej tragedyi tylko z przypadku, a nie z żadnych głębszych powodów. Pod wpływem Lessinga również podnosi Bro-

dziński znaczenie charakterów w dramacie i konieczność znajomości duszy ludzkiej.

5.

Ewolucya estetyki.

Byłoby rzeczą niezupełną ujmować estetyczne teorye *Pamiętnika* wyłącznie w sposób systematyczny; zaznaczył się w nich bowiem wybitnie moment rozwojowy.

Pierwszą cechą takiego postępu w dziedzinie pojęć estetycznych *Pamiętnika* będzie fakt, że w miarę posuwania się naprzód maleje z jednej strony ilość tłumaczeń, z drugiej zaś strony wzrasta w coraz szybszem tempie ilość artykułów wogóle, traktujących o estetyce.

Ponadto moment rozwojowy zaznacza się w charakterystycznym zwrocie ku filozofii, który się wyraził w całym szeregu rzeczy.

Po pierwsze w roku 1818 zapatruje się *Pamiętnik* w nowe motto, wyjęte z Weissa *Principes Philosophiques*:

Un de plus sûrs moyens de ne rien faire, est de toûjours craindre de mal faire.

Po części motto to miało być pewnego rodzaju odpowiedzią na zarzuty i niezadowolenie, z jakiem *Pamiętnik Warszawski* spotykał się ze strony obozu klasycznego z powodu swego nowatorstwa na polu estetyki. Poza tem odzwierciedla znakomicie dążenia inicyatorów; trzeba było coś robić, jeźli się chce po przyszłości czegoś spodziewać.

Łączenie u nas estetyki z filozofią wiąże się z nazwiskiem Sulzera. Nie jest to rzeczą przypadku, gdyż Sulzer — jak to trafnie określa Dr. Sommer, — jest wyrazem tej estetyki niemieckiej,

której punkt wyjścia stanowi dusza ludzka, a więc kierunek psychologiczny w przeciwieństwie do wychodzenia z gotowych dzieł sztuki, od przedmiotu; reguły dla twórczości artystycznej usiłuje ona wyprowadzić z natury duszy, czyli jest aprioryczną w przeciwieństwie do abstrakcyjnego wyprowadzania reguł i techniki z doświadczalnie danych zjawisk sztuki; pragnie ona dalej istniejące już przepisy sztuki wyprowadzić z przychologicznych podstaw jako konieczne postulaty: jest więc psychologicznie wyjaśniającą w przeciwieństwie do empiryczno-technicznej [1]).

Ta właśnie metoda psychologicznie-wyjaśniająca ujęła szczególnie Królikowskiego, przez którą też rozumie on „filozoficzny punkt“.

[1]) Dr. R. Sommer: Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie... S. 215.

Teraz dopiero uwydatnia się nam właściwy rozwój pojęć estetycznych w Polsce, które się zarysowały na tle *Pamiętnika.* Zazwyczaj rozumie się go, jako ewolucyę od klasycyzmu do romantyzmu. Tymczasem estetyka romantyczna szła w parze z metafizyką i idealizmem w filozofii, a w *Pamiętniku* rzeczy tych spotykamy nie wiele. Chwilowo tylko Brodziński dał się unieść w tym kierunku Schleglowi i Schillerowi, lecz rychło pod wpływem Herdera i Lessinga powraca znowu na grunt psychologiczny, Właściwą więc wytyczną dążeń polskich na polu estetyki, przejawionych w *Pamiętniku,* nie są teorye romantyzmu, ani spekulacye, jakiemi zasłynął później Mochnacki, lecz estetyka psychologiczna i historyczna, przekonanie, że w rzeczach piękna jedynym probierzem jest znajomość duszy ludzkiej i momenty rozwoju, jak czas, miejsce, klimat, stosunki polityczne i religijne.

6.

Charakterystyka estetyki *Pamiętnika.*

Wszystkie poglądy estetyczne *Pamiętnika* znamionuje jedna, wspólna cecha: zależność od wpływów obcych i brak oryginalności. Do wyniku takiego doprowadziła nas ścisła analiza i studyum porównawcze.

Wynik to zresztą bynajmniej nie niespodziewany!

Sama znajomość epoki i ówczesnych stosunków umysłowych naprowadzała na podobny wniosek, nie pozwalając się spodziewać zbyt wiele.

Życie artystyczne, pulsujące słabem, bezbarwnem, indywidualności pozbawionem tętnem, dostarczało refleksyi krytycznej mało ciekawego materyału. Brak wszelkiej tradycyi naukowej, brak własnej, oryginalnej filozofii nie dawał dążeniom w tym kierunku najsłabszego nawet punktu oparcia.

W dodatku estetyka europejska miała za sobą bogatą przeszłość i poważne wyniki, skutkiem czego było nie lada jakiem zadaniem powiedzieć w tej dziedzinie coś nowego.

Mając na uwadze te nieszczególne warunki i trudności, bynajmniej nie zdolne działać zachęcająco, należy nam poczytywać za rzecz wcale dodatnią już sam fakt, że przejawiały się na naszym gruncie próby i dążenia w kierunku obudzenia żywszego ruchu na polu estetyki.

Zadanie takie rozmaici estetycy pojmowali w sposób rozmaity.

Wedle Lipińskiego i Potockiego estetyka, czy teorya sztuki, przedstawia system opracowany i raz na zawsze zamknięty, a cała rzecz polega na tem, by się z nim zaznajomić i wystawić go w języku polskim. Po nich więc rozwój estetyki polskiej nie wiele mógł się spodziewać.

Wężyk zajmuje w ówczesnym ruchu estetycznym stanowisko specyalne. Zdaje się on stać zupełnie na uboczu i iść swojemi drogami, które były dlań dość ciernistе, jakby to wynikało z jego pięknego wiersza: *Smutno mi, Panie*.

Poeta skarży się na bezowocność wysiłków. Jakkolwiek miał „serce i trochę zdolności“, — przeżywa gorycz zawodu i stwierdza ze smutkiem:

Przeszła bez żniwa życia mego jesień!

Zatrzymałem się nad tym szczegółem nieco dłużej z powodu, iż on rzuca światło ciekawe na dzieje naszej umysłowości. Wężyk bowiem nie jest zjawiskiem sporadycznem; powtarza się ono w osobie Mochnackiego, Kremera, Brzozowskiego. Wszyscy oni są ludźmi talentu nepośledniego, a jednak cała ich puścizna jest tylko odblaskiem obcej, zachodniej myśli. Rzecz to tem bardziej ciekawa, że w Niemczech i w Anglii ludzie mniej utalentowani, umysły przeciętne odgrywają rolę poważną i przechodzą do historyi. Świadczy to, że sam talent treści oryginalnej z siebie nie wysnuje, jeźli mu życie współczesne nie udzieli treści, a naukowa tradycya nie dostarczy podstaw.

Powracając do Wężyka, wyznaczyliśmy mu stanowisko specyalne, ponieważ zagadnienia estetyczne interesowały go z punktu widzenia osobistych dążeń poetyckich. Ponieważ zaś aspiracye Wężyka zwracały się głównie ku dramatowi, roztrząsa on szczegółowo kwestyę prawidła jedności potrójnej, poza czem ogranicza się do ogólników. Dlatego też jego rzeczy z zakresu estetyki, jak *O poezyi w ogólności* są pisane z polotem i entuzyazmem, obliczone na zyskanie namiętnych wielbicieli sztuki, a nie na wyrabianie z nich znawców rzetelnych i świadomych rzeczy. Jako takie, zbliżają się one swym charakterem do tego, co Schasler określił mianem *estetyki popularnej*.

Dążność planową i zdecydowaną spotykamy dopiero u Królikowskiego i Brodzińskiego.

Wprawdzie Królikowski oryginalnym nie jest, lecz żywcem tłumaczy z niemieckiego, nie obniża to jednak wartości jego dążeń. Estetyka jako samowiedza piękna, nie mogła powstać na gruncie polskim, pozbawiona nieodzownych warunków rozwoju. Dziedzina jednak estetyki nie mogła u nas leżeć odłogiem, jeźli przyszłość miała przynieść w tym kierunku jakie zmiany na lepsze.

Działalność więc Królikowskiego można uważać za wynik odczucia i zrozumienia tej potrzeby, za chęć przyswojenia polskiej kulturze zdobyczy nauki obcej. Wniosek ten popiera rodzaj kierunku, propagowanego przez Królikowskiego. Nie podejmuje on walki w sporze o romantyzm, lecz popularyzuje estetykę psychologiczną, a więc estetykę najmniej sporną i najbardziej pozbawioną indywidualnego czy lokalnego zabarwienia. W tym chara-

kterze nie stanowiła ona prywatnej własności Sulzera, lecz składali się na nią kolejno Dubos, Diderot, Home, Rousseau, Lessing i t. d., wszystko ludzie różnych wieków i narodów.

Stanowisko Brodzińskiego jest niezdecydowane i dwoiste. Chwiejność taką zauważył już Koźmian i tłumaczył ją względami psychologicznymi. Prawdziwie zrozumiałą staje się ona dopiero w oświetleniu historycznem. Brodziński znał estetykę europejską i rozumiał, że literatura polska nie powinna się do niej stosować ślepo. Nie rozumiał jednak, że estetyka nie może poprzedzać sztuki, jeźli ma się opierać na faktach i być czemś więcej, niźli dowolnem urojeniem umysłu. Stąd wynika jego dwoiste, nie zawsze od sprzeczności wolne stanowisko, gdy raz, podobnie jak Królikowski, asymiluje poglądy obce i przeszczepia na grunt rodzimy, to znowu wysnuwa z założeń subjektywnych postulaty, stawiane sztuce i życiu. Te postulaty stosują się najwyżej jedynie do poezyi samego Brodzińskiego, a jako takie są w istocie rzeczy teoremami i żadną miarą nie mogą rościć sobie pretensyi do miana zasady estetycznej.

Ostatecznie dochodzimy do wyniku bardzo prostego: W Polsce, w latach od 1815 do 1821 panuje żywy ruch na polu estetyki, jak świadczy o tem *Pamiętnik Warszawski.*

Dorobek tymczasowy można uważać za dobry zadatek na przyszłość, wyniki jednak ówczesnych dążeń trudno uważać za estetykę w ścisłem tego słowa znaczeniu. Słusznie można mówić tylko o historyi estetyki europejskiej w Polsce, ale nie na odwrót, gdyż ogólne dzieje estetyki nie pozostawiają ówczesnej estetyce polskiej najskromniejszego nawet miejsca w t. zw. szarym końcu.

Literatura.

H. Stein: Die Entstehung der neueren Aesthetik. 1896.

Tenże, Vorlesungen über Aesthetik. 1897.

K. Sommer: Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik. 1892.

M. Schasler: Kritische Geschichte der Aesthetik. 1872.

W. Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung. 1907.

H. Lotze: Geschichte der Aesthetik in Deutschland 1868.

Hartmann: Die deutsche Aesthetik seit Kant. 1887.

Hettner: Literaturgeschichte d. 18. Jahrhunderts. 1872.

A. W. Schlegel: Sämmtliche Werke. 1846.

Schiller: Sämmtliche Schriften. 1871.

Herder: Sämmtliche Werke. 1877.

Lessing: Sämmtliche Werke.

J. G. Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste. 2 Aufl. 1792.

J. Eschenburg: Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften. Berlin 1789.

Bouterweck: Aesthetik. 1807.
Tenże, Geschichte der Künste und Wissenschaften. 1801.
H. Blair: Vorlesungen über Rhetorik und schöne Wissenschaften ... übersetzt von K. G. Schreiter. Leipzig. 1785.
J F. Laharpe: Lycée on Cours de Litterature ancienne et moderne. Paris, 1800.
Arystoteles: Poetyka, tłum. Siedlecki. Kraków, 1887.
Boileau: Oeuvres. Lyon. 1841.
Tadeusz Grabowski: Ludwik Osiński i ówczesna krytyka literacka. 1901.
Wilhelm Bruchnalski: Historya Rozmaitości. Lwów, 1912.
P. Chmielowski: Dzieje krytyki w Polsce. 1903.
Tenże, Kazimierz Brodziński. Złoczów.
F. S. Dmochowski: Wspomnienia od 1806 do 1830 roku. 1858.
K. Koźmian: Pamiętniki. 1865.
M. Szyjkowski: Génie du Christianisme a prądy umysłowe w Polsce porozbiorowej. 1908.

ZYGMUNT MATKOWSKI.

CERVANTES W POLSCE.

(Dokończenie).

III.

Historya „pasterza“ Chryzostoma, zmarłego z miłości do nieczułej Marcelli[1]) a „Dziady“ IV i II.

1. Historya Marcelli.

[Marcella — Zosia (Cz. II Dz.) a)]

Marcella, córka bogatego rolnika Wilhelma, była przecudnej urody dzieweczką.

»Dlatego też ledwie doszła lat piętnastu, wszyscy, co ją widzieli, Pana Boga chwalili, że ją tak piękną stworzył i ledwie nie wszyscy się w niej pokochali a prawdziwiej mówiąc ledwie nie szaleli z miłości....... Odgłos jej piękności tak daleko się rozciągnął[2])...., że siła młodych ludzi znakomitych, nie tylko z naszej okolicy, ale i zdala naokoło za żonę mieć ją żądali...... Mocne uwagi czynił stryj (wychowawca) tej dziewicy i, jak tylko mógł, zalecał zacne przymioty tych, co się o nią starali, prosząc i namawiając ją, aby poszła za mąż i sama sobie obrała tego, któryby jej się najlepiej upodobał; nie odpowiadała więcej na to, jak: że jeszcze o zamężciu nie myśli[3]) i że za młoda, aby się tak prędko namyśliła o postanowieniu. Temi wymówkami,, które się zdawały dosyć pozorne, uwolniła się od naprzykrzania stryja....

---

[1]) Przekład cyt.: T. I, Rozdz. XII i XIII.

[2]) Por. Dz. Cz. II, Zosia: »Najpiękniejsza z tego sioła...« (w adaptowanym wierszyku Goethego »Die Spröde« tylko: »jung und schön«).

[3]) Por. Zosia:

»Imię moje u was głośne:
Że chociaż piękna, nie chciałam zamężcia«.

»Na resztę jednego pięknego dnia, kiedy się nikt nie spodziewał, aż ta razem pogardzająca Marcella została pasterką; mimo stryja i wszystkich, którzy ją chcieli od tego odprowadzić, pobiegła w pola z innemi pasterkami, sama swoją trzodę pasać.[1]) Panno Najświętsza! wtenczas się gorzej stało! bo jak się tylko pokazało odkrycie, nie można policzyć młodych ludzi, tak ze szlachty, jako i bogatych kmieciów synów, co się pasterzami zrobili i biegli za nią na zaloty z oświadczeniem każdy przyjaźni.[2]) Jeden z tych, jakom wyraził, był nieborak Chryzostom i powiadają, że nie kochał jej, ale wielbił nad zwyczaj i szalał prawie dla niej. Nie trzeba zaś myśleć, że gdy obrała sobie ten sposob życia osobliwy i wolny, Marcella miała co najmniej przeciwko poczciwości wykroczyć i coby jej cnotę i statek pod wątpliwość podawało; owszem, tak pilno przestrzega swoich uczynków i tak się zachowuje ostrożnie, iż żaden z tych co jej nadskakują, nie może się pochwalić, żeby mu najmniejszą uczyniła otuchę, i choć już nie unika rozmowy z pasterzami i grzecznie się z nimi obchodzi:[3]) gdy jednak zdarzy się, że który z nich odważy się odkryć jej swoją miłość, choćby najbardziej niewinna była, jakoto do zamęźcia dążąca, tak daleko go odrazi od siebie, że nie śmie drugi raz się porwać. I tak ta dziewica szkodliwsza jest na świecie niż zaraza,[4]) bo jej piękność i grzeczność zniewala serca wszystkich, co ją widzą, jej zaś upór do rozpaczy przywodzi. Nie zostaje im tylko ją głośno nazywać niewdzięczną, okrutną, i tym podobnemi nazwiskami, których warta ta złośnica. Gdybyś tu WPan był czasem..., usłyszałbyś rozlegające się odgłosem góry i doliny wyrzekaniami tych nieboraków kochanków pogardzonych; i w pewnem miejscu, stąd niedaleko, jest ze sto drzew bukowych, nie znajdzie tam żadnego, na którem by nie było wyrżniętego imienia Marcelli...[5]) I tak w jednym kącie wzdycha jeden pastuszek, w drugim inny się żali. Tu miłosne piosnki śpiewają, tam żałośne jęczenia wydają; niektórzy, po całych nocach pod drzewami siedząc abo na górach zanurzeni w zamysłach oka nie zmrużywszy, czekają wschodu słońca; drudzy, nie dając odpoczynku wzdychaniom, w najgorętsze dni lata na rozpalonym piasku leżąc, głosy do nieba i narzekania żałośne rozpościerają. Zaś harda Marcella na to wszystko nie dbając, jak gdyby nic nie było, żartuje z nich, od-

---

[1]) Por. Zosia, pasając baranki... (adapt. »Spröde« j. w.).

[2]) Por. Zosia: »Do tych pasterzy goniłam stada, którzy mą wielbili krasę...«

[3]) Por. Zosia: »Często, kiedy sama pasę,
Do tych pasterzy goniłam stada,
Którzy mą wielbili krasę,
Lecz żadnego nie kochałam«.

[4]) Surowe osądzenie Marcelli.

[5]) Por. Zosia: »Imię moje u was głośne...«

rzucając jednych i drugich.[1]) Jednak wszyscy, co tu jesteśmy i znamy ją, oczekujemy, dokąd zaprowadzi srogość tej niebezpiecznej dziewicy[2]) i który będzie tak szczęśliwy, żeby udobruchał tak dzikie stworzenie. Wszystko, com WPanu powiedział, jest samą prawdą i nie wątpię, co nasz pasterz oznajmił o śmierci Chryzostoma (to jest, że »umarł z miłości« dla Marcelli).

2. Pogrzeb Chryzostoma.

(Chryzostom — Gustaw; Morał Cz. IV Dz.).

»...Napotkali idących przeciwko nim sześciu pasterzów, w czarne suknie ubranych, wieńce na głowie mających z cyprysu i szałwii, długie laski z głogu w ręku... (w trumnie) obaczyli młodego człowieka, trzydzieści lat blisko mającego, w sukniach pasterskich, okrytego kwiatami. Chociaż już nieżywy, jednak sądzić można było łatwie, że był urodziwy i kształtnej postaci. Było w trumnie dosyć papierów pisanych, otwartych i poskładanych ..« »Patrzaj Ambroży, jeżeli to jest miejsce, co Chryzostom (na grób sobie) obrał... Tożsamo jest, odpowie Ambroży. Tu mi właśnie mój przyjaciel nieszczęśliwy opowiadał nie sto razy swoją żałosną dolę. Tu pierwszy raz obaczył tę nieprzyjaciółkę niszczącą rodzaj ludzki. Tamże pierwsze oświadczenie uczynił jej swej miłości tak cnotliwej, jak gwałtownej.[3]) W temże miejscu niemiłosierna Marcella dokończyła go rozpaczać przez swoje pogardy i przynagliła zakończyć ostatni los życia jego smutnego; i tutaj chciał być pochowanym, aby zachować pamięć tylu niepomyślności jego...[4])

»To ciało, które Panowie zważacie zapewne z politowaniem, zawierało niedawno duszę, którą niebo ozdobiło wielu darów sowitych udziałem. Jest to tego Chryzostoma, który miał rozum nieporównany, pocz-

---

[1]) Por. Zosia: (adaptacya »Die Spröde« Goethego:)

»Oleś za gołąbków parę,
Chciał raz pocałować w usta,
Lecz i prośbę i ofiarę
Wyśmiała dziewczyna pusta
i. t. d.
Józio... Antoś...«

[2]) Surowe osądzenie Marcelli.

[3]) Podobnie w »Dziadach«, IV, scena wyznań Gustawa jest zarazem miejscem pierwszego spotkania z kochanką i wyznania miłości:

»Ileż znowu pamiątek w twoim domku, w szkole...
Tu po raz pierwszy boskie obaczyłem lice,
Tu mnie pierwszej rozmowy uczciła wyrazem,
Tutaj na wzgórku Russa czytaliśmy razem...«
(podobieństwo kadencyi).

[4]) Tu powraca Gustaw po śmierci.

ciwość, jak drugiej poszukać, przyjaźń niepoślakowaną... słowem był pierwszy między dobrymi. Jako był w nieszczęściu bez równego,[1]) kochał bez miary, a był nienawidzony, wielbił, a był pogardzony, służył bez zysku dzikiej, srogiej kobiecie, której nie mógł zmiękczyć; płakał i jęczał przed marmurem głuchym i nieczułym; jego głosy po powietrzu się rozchodziły, jego wzdychania wiatr rozwiewał i żale rozproszył; przywiązał się do samej niewdzięczności i w nagrodę otrzymał widzieć się śmierci ofiarą wpośród najpiękniejszych dni wieku, przez okrutność nielitościwej pasterki, którą swymi wierszami chciał w nieśmiertelnej zachować pamięci żyjących. Te pisma, co zważacie, mogłyby być świadectwem tego, co mówię, gdyby mi nie rozkazał spalić je zaraz, jakbym oddał ciało ziemi. Byłbyś sroższym niż on, zawoła Vivaldo, gdybyś to wypełnił. Nie należy zachowywać tak ściśle rozkazów tych, które są przeciw roztropności zlecone... Zachować należy te pisma, które zaświadczają cnotę waszego przyjaciela i niewdzięczność Marcelli, choćby tylko dla przestrogi innym i nauczenia ich przez ten smutny przykład, aby nie wpadli w podobną przepaść. [2]) Co do nas, wiemy już smutne przytrafienie Chryzostoma i przyczynę jego śmierci, znamy przyjaźń, która was wiązała wspólnie, i czego żądał umierając; a przez tę żałosną przygodę sądzimy, jaka była srogość Marcelli i pasterza kochanie; i co za koniec czeka tych, którzy wypuszczają cugle próżnym nadziejom, któremi miłość ich łudzi i pochlebia... [3]) Vivaldo przybliżył się do grobu i wziął (z trumny) niektóre pisma, otworzył jedno z nich zaraz i ujrzał, że miało napis „Miłośnik w rozpaczy"... Otóż to, rzecze Ambroży, ostatnie pismo Chryzostoma i żeby wszyscy tu przytomni wiedzieli, do jakiego stanu go przyprowadziły jego nieszczęścia: czytaj WPan proszę, nim grabarze grób wykopią".[4])

[1]) Równie silnie uwydatnia Mickiewicz tragizm Gustawa, przeciwstawiając najszlachetniejsze i najgórniejsze porywy młodzieńcze — niszczącemu działaniu nieszczęśliwej miłości: „Kiedyś duch mój przy wieszczym zapalał się rymie... / Już jej tchnienie rozwiało te kształty olbrzymie..." / lub w słowach księdza: „Gustaw! Co się z tobą dzieje? Ty niegdyś w szkole mojej ozdoba młodzieży / Na tobie najpiękniejszem pokładał nadzieje... / Jak można tak się zgubić...".

[2]) Jak wiadomo wypowiedzeniu przestrogi przed zgubnemi następstwami egzaltacyi uczuciowej poświęca Gustaw całą trzecią godzinę i wogóle dla przestrogi powtarza swoje dzieje:

„Jaką żyjąc pokutę mieli za swe winy,
Oznajmiłem, wieczności przestąpiwszy progi;
Życie moje ścisnąłem w krótkie trzy godziny.
I znowu wycierpiałem dla twojej przestrogi".

[3]) Przestroga j. w.

[4]) Odczytanie przedśmiertnego wybuchu rozpaczy dla przestrogi, a godzina rozpaczy, godzina przestrogi, samobójstwo w IV Cz. Dz. Por. też powyżej uwagę 2.

Wyobraźmy sobie, że na zaklęcie romantycznej Muzy w otwartej jeszcze trumnie leżący „błędny pasterz“, w dziwacznem arkadyjskiem przebraniu, ożywia się na chwilę, by w formie pośmiertnej spowiedzi i przestrogi dzieje swojej rozpaczy powtórzyć; dla uwydatnienia tonu i nastroju podaję najsilniejsze ustępy, obok tych, które przedstawiają analogie z „Dziadami“.

3. Rozpacz miłości.[1])

(Chryzostom — Gustaw; tło Cz. II. Dz.)

„Pragniesz okrutna, aby me usta głosiły,
Co mi daje wycierpieć twa srogość bez miary,
Aby ten jad wyzionąć piekielnej poczwary,
Wzywam, niechaj mi doda wściekłości swej siły.

Wymaga tego boleść, co serce rozdziera,
I przywodzi ostatnie czynić wynurzenie,
Zbyt długo zatajone wydać udręczenie;
Tysiąc śmierci doznając, niech zaraz umiera.

Posłuchaj przeto jęków, chociaż cię nie wzruszę,
Których żałość przyczynia, okropność pomnaża,
Chcę cię nasycić, niechaj ta złość cię uraża,
Wyrwę z bolem wnętrzności, krew, serce i duszę.

Lećcie ptaki drapieżne, złych wrogów[2]) tłómacze,
Których krzyk przeraźliwy wszędzie postrach nosi.
Orły i sępy, wrzask wasz niech mój smutek głosi,
Łączcie się kruki, wrony, sowy i puhacze[3]).

Nie odmawiajcie mi swych szturmów wywierania
I przygotujcie zbytek mocy Akwilony;
Pioruny, rzućcie ognie[4]) przez huk wysilony,
Morze swe burze wywrzyj, piekło swe zgrzytania.

Wszystkie się zgromadzajcie na moje nieszczęście,
Mieszając głosy przykre, nieustanne jęki,
Żeby określić żywo szkaradne niewdzięki,
Rozpacz straszną i boleść, wraz ze świata zejście.

Czas przepaść bez ratunku; abym nieszczęście osłodził,
Gdym żył w nieszczęściu, niechaj i niknę w niemocy,
Zniszcz mię i uczyń, jakom był, nimem się rodził.

---

[1]) Drugi to tytuł „Miłośnika w rozpaczy“ u tłumacza. W oryginale w obu miejscach „Canción desesperada“.

[2]) Oczywista pomyłka zamiast „losów“.

[3]) A współaktorzy Gustawa — Widma w pogrobowej wędrówce: „Sowy, puhacze i kruki..“

[4]) „Słyszysz jaki szturm na dworze?... Czy widzisz łyskanie gromu?“ (Akompaniament burzy w IV Cz. Dz.).

Lecz umierając, miłość uwielbić należy
I zejście moje przyznać potrzebie zginienia;
Wyznajmy, że to dobre, godne zazdroszczenia,[1])
Kto żył w kajdanach, chętnie na zgubę pobieży.

Nie skarżąc się na losu przeciwne obroty,
Ani obwiniać Iris, że zbyt dla mnie twarda,
Wyznać, że słuszna niechęć i gubiąca wzgarda,
Jej piękność ogłaszamy, wystawiając cnoty.

Niewdzięki odbierając z wierności przysługą
I przydusiwszy mój żal w ostatniem westchnieniu,[2])
Miłość zadaje srogą ofiarę w tem mgnieniu,
Wnet to żelazo odda śmierci taką drugą.

Ty, co bez winy sprawiasz cierpienia przyczynę,
Do tego mnie przywodzisz srogiego sposobu,
Pójdź, patrz jak krew z ran płynie[3]), wtrąć mnie już [do grobu,
Porozdzieraj mi rany, niech czem prędzej zginę.

Pragnę z twych ręku przyjąć tę przysługę smutną.
Uczyń to bez lękania, bez względu na karę,
Uważaj bez wstrętu moją ostatnią ofiarę,
Obawiam się litości, żądam cię okrutną.

Urągaj się mych nieszczęść, naśmiewaj się zguby,[4])
Nie mieszaj do srogości fałszu użalenia,

[1]) Rzecz ciekawa, że także Gustaw pragnie zatrzeć prawdziwe powody samobójstwa:
„Słuchaj ty... jeśli kiedy obaczy...
Pewna nadludzka dziewica... kobieta,
I jeśli ciebie zapyta,
Z czego umarłem? Nie mów, że z rozpaczy;
Powiedz, że byłem zawsze rumiany, wesoły,
Żem ani wspomniał nigdy o kochance,
Że sobie grałem w karty..
Że mi się w tańcu... ot skręciła noga
Z tego umarłem..."

[2]) „Stój, stój żałośne pisklę! precz wrzasku niewieści. / Będęż jak dziecko szczęścia, umierając szlochał?".

[3]) Podobnie Gustaw w chwili samobójstwa ma wizyę kochanki: „Płacz, moja luba, twój Gustaw umiera!"

[4]) „Żywy o nic przed nikim nie umiałem żebrać,
Żebrać litości nie będę umarły!
Rób, co chcesz! jesteś woli swojej panią,
Zapomnij!".

Już się nie boję żalu, nie chcę przymilenia,
Gdy śmierć się zbliża, niechaj umieram nieluby;

Przyspieszajcie, czas zdążyć z piekielnej jaskini,
Nieugaszony w twojem pragnieniu, Tantalu,[1])
Syzyfie nieszczęśliwy, co giniesz pomału,
Gdy coraz nowych mąk ci wymyślność przyczyni.

Tytyo,[2]) której ciało głodu nie nasyci,
Zawsze żyrującego, obżartego sępa;[3])
Ixionie, co sieką miecze, bije stępa,
Wy, co dni naszych prządząc rozwijacie nici.

Wyjdźcie z lochów ciemnych podziemnej otchłani,
Bądźcie na pochowaniu mym wszystkie, żałobne
Przygotowania czyniąc do tego sposobne,
Gdy wart pogrzebu, kogo miłość rani.

Niezmiękczony Cerberze i wy życia prządki,
Z całem piekłem waszego dziś żądam przybycia,
Na pogrzeb nieście męki zgrzytania i wycia,
Męczennika miłości te będą obrządki.“ [4])

4. Autoapologia Marcelli.

[Marcella — Zosia (Cz. II. Dz.) b)].

„Gdy brał drugi papier do czytania, został przeszkodzony przez niejakie zjawienie, bo tak można nazwać osobę dziwną, jaka się pokazała nagle w ich oczach. Była to sama Marcella, która się znajdowała na wierzchołku skały, co dół pod nią dla pochowania ciała Chryzostoma kopano; ale tak kształtna i urodziwa była, iż jeszcze ozdobniejszą się wydawała, niż wieść powszechna niosła. Ci, co jej nigdy nie widzieli, przypatrywali się z podziwieniem, i ci nawet, co byli zwyczajni oglądać ją, niemniej jak inni zachwyceni zostali.[5]) Acz skoro ją ujrzał Ambroży, zawołał z niejaką zniewagą: Czego tu szukasz straszydło srogości, najzdradliwsze w tych skałach?[6]) Jadowity bazyliszku, którego wzrok zabija i truje! Czyli chcesz przyglądać się, jeżeli rany tego nieszczęsnego, którego twoje okrucieństwo

---

[1]) Wezwanie potępieńców do towarzystwa w pośmiertnej wędrówce. Tantal — Zły Pan (Cz. II).

[2]) Błędnie zam. „Tytyuszu“.

[3]) Tantal + Tycyusz: Zły Pan Cz. II.

[4]) Piekielny orszak Chryzostomowego ducha a tło Dziadów II, na którem pojawia się widmo Gustawa.

[5]) Zjawiskowoćć postaci; por.: „Guślarz: A toż, czy obraz Bogarodzicy? Czyli anielska postać?...“

[6]) Zacytowanie przed sąd i potępienie.

w grób wsadziło, nie otworzą się na twoje przybycie? czyli chcesz przyglądać się, naigrawać z jego straty i chełpić się, że zginął ze zdradliwych skutków twej niewdzięczności? Powiedz i oznajmij nam przynajmniej, co cię tu prowadzi albo czego chcesz od nas...“

W odpowiedzi na to wezwanie pasterka wygłasza swoją apologię: „Nie przychodzę tu, Ambroży, z innej przyczyny, tylko dla mojej obrony, aby okazać niesłuszność tych, co mię oskarżają o swoje męki, i tych, co mi wyrzucają śmierć Chryzostoma... nie wiele mi potrzeba mówić dla dowiedzenia mojej niewinności. Niebo łaskawe, powiadacie, tyle mi raczyło przydać urody, iż nie można mię widzieć, aby się nie zakochać we mnie,[1]) i chcecie, abym była przynagloną polubić was, jak prędko mi swoją miłość oświadczacie. Znam ja to dobrze przez rozum, który mi Pan Bóg dał, że co jest piękne, bywa ukochane, ale nie uznaję, czemu, gdy się zakochają w tem pięknem, toż ładne aby było obowiązane wzajemną miłością pałać... I jeżeli prawda, co mówią, że miłość wolna być powinna, bez przymusu, czyż rzecz słuszna wymagać, abym kochała, gdy nie mam żadnej skłonności i uczucia?[2]) i jeszcze raz, czyż to dość ważna przyczyna, aby mię niewolić do wzajemności, mówiąc, że mię ktoś kocha? A do tego, jeżeli mam cokolwiek ładności, nie z samejże to łaski niebios odebrałam? ludziom nie będąc za to wdzięczna![3]) i jeżeli złe skutki czyni, czym więcej winna, jak wąż za swój jad, który mu dało przyrodzenie, albo ogień, który nie szkodzi, tylko tym, co się nadto do niego zbliżają? Jestem wolną urodzona i chcąc żyć w swobodzie, obrałam sobie osobność i na tem przestaję, abym moich myśli i mojej piękności udzieliła lasom i strumieniom....[4])

Jeżeli powiedzą, że przychylność Chryzostoma nie miała w sobie tylko cnotliwą uczciwość i żem winna, bom mu wzajemnością nie odpowiedziała? Wszakżem mu w tem samem miejscu wyraziła, gdy mi ją dał poznać, iż moja myśl była żyć dla siebie, nie obowiązując się z nikim;[5]) i umyśliłam oddać przyrodzeniu wszystko,

---

[1]) (Zosia): „Najpiękniejsza...“ j. w.

[2]) Z.: „Lecz żadnego nie kochałam..“

[3]) Z.: „Żyłam na świecie, lecz, ach nie dla świata“.

[4]) Z.: „Myśl moja, nazbyt skrzydlata...
Za lekkim zefirkiem goni.
Za muszką, za kraśnym wiankiem,
Za motylkiem, za barankiem,
Ale nigdy za kochankiem“.

(Przeciwstawienie miłości ludzi — braterstwu z pięknem przyrody; kochankami Zosi są zefirki, muszki, wianki, motylki, — kochankami Marcelli piękne lasy i strumienie, z którymi współżyje w mistycznem „udzielaniu sobie piękności“, współżyciu w „nieczułem “pięknie).

[5]) Z.: „Że chociaż piękna, nie chciałam zamęścia...
Żyłam na świecie, lecz, ach, nie dla świata“.

com od niego wzięła.[1]) Jeżeli po tak szczerem wezwaniu chciał się bez nadziei opuszczać na tę nawałność, nie można się dziwić, że się rozbił i zginął. Czy jest przyczyna mnie w tym obwiniać? Jeżelim kogo uwiodła, niechaj się żali, będzie miał pozorność, i gdy się znajdują rozpaczający dla tego, żem ich zdradzała, niechaj mię złorzeczeniami i łajaniami okrywają; ale niechaj nie nazywają zwodzicielką ani okrutną, kiedym nikogo nie zanęciła, ani nikomu nic nie obiecała... Niechajże tedy głowy sobie nie psują, moją spokojność przerywając, i chcąc, abym utraciła między mężczyznami tę spokojność, której używam[2]) i przeświadczona jestem, iż jej z tymi niemasz.

Nie chcę nic i nie potrzebuję wcale, jak współecznoś[ć] pasterek tych lasów, z któremi zabawa i rozmowa wraz z pielęgnowaniem mojej trzody zatrudniają mnie dosyć przyjemnie,[3]) nie kłopocąc się o cudzą biedę i sobie jej nie ściągając[4]). Słowem moje zamysły na rozległość tych gór się nie rozciągają i jeżeli moje żądze dalej zasięgają, to chyba dla podziwiania piękności nieba i przypomnienia sobie, że to jest miejsce, skąd wyszłam i dokąd mam powrócić".[5])

Te słowa wymawiając pasterka, nie czekając odpowiedzi, pobiegła najprzykrzejszą ścieżką góry i znikła z oczu tych, co jej słuchali...[6])

---

[1]) Por. wyżej: igraszki miłosne Zosi z zefirkiem itd.

[2]) Z.: „Umarłam, nie znając troski..."

[3]) Z.: „Na baranka bez ustanku
Woła baś, baś, mój baranku..
Za motylkiem, za barankiem
Ale nigdy za kochankiem".

[4]) Z.: „I dziewiętnastą przeigrawszy wiosnę,
Umarłam, nie znając troski".

[5]) Por. Z.: „Myśl moja, nazbyt skrzydlata,
Nigdy na ziemskiej nie spoczęła błoni.."

oraz w pośmiertnem rozpoznaniu grzechu „nieziemskości" i antytetycznej pokucie Zosi:

„Niechaj podbiegą młodzieńce...
Niechaj przyciągną do ziemi...
Kto nie dotknął ziemi ni razu,
Ten nigdy nie może być w niebie".

Tu już zaznaczam, że już u Cervantesa ta grzesznica przeciw ludziom i „ziemi", igrająca wśród cudów przyrody i z nimi się mieszająca, a nie z ludźmi, jest osądzona i potępiona w duchu zdrowej moralności przez pasterza Ambrożego. Nad oryginalnością i prowenieneyą tej koncepcyi Cervantesa, która się ma do Mickiewiczowskiej jak komentarz uczony do cudownego obrazu, zastanowimy się w osobnym rozdziale. Apologii grzechu za życia odpowiada samooskarżenie się po śmierci.

[6]) Zjawiskowość postaci.

Na grobie Chryzostoma umieszczono następujący nagrobek:

„Tu leży martwe ciało nędznego kochanka,
Którego zamęczyły miłość, złość i wzgarda,
Pasterka nienawistna, okrutna i harda
Źle nagrodziła miłość, zabiła, Tyranka!
W tem miejscu nieszczęść swoich wyjawił odkrycie,
Tu zaczął kochać szczerze, wyznał oświadczenie,
Tutaj stało się srogie miłości wzgardzenie,
W tymże padole smutne wzięło koniec życie.[1])
Przechodzący, strzeżcie się, unikajcie zdrady,
Jeśli żyje pasterka, tenże los was czeka,
Lepszego trudno znaleźć pasterza bez wady.
Bądź zdrów, podróżny, a stąd umykaj zdaleka".[2])

W historyi Chryzostoma i Marcelli ze względu na jej stosunek do „Dziadów" należy odróżnić dwie grupy motywów:

I. Grupa skupia się około osoby Chryzostoma i Gustawa a składają się na nią:

1) Charakterystyka postaci (rysy wspólne): nieszczęśliwy kochanek, napoły obłąkany, pustelnik, pasterz, poeta, włóczęga po lasach i polach — zakończona wybuchem rozpaczy i samobójstwem przez przebicie się „żelazem".

2) Tragizm (rys wspólny): jeden i drugi był wzorem najwyższych cnót umysłu i serca, zanim go miłość nieszczęsna złamała (mowa Ambrożego nad grobem i analogiczny ustęp z Dz. IV).

3) Tło i dekoracye (motywy pokrewne i w Dz. w transpozycyi i kombinacyi) w „Don Kichocie" pogrzeb samobójcy; opowieść o dziejach jego toczy się w obliczu trupa z rozdartą piersią; strój pasterski, w którym spoczywa w trumnie; stylowy arkadyjski żałobny strój pasterzy, uwieńczonych cyprysem i szałwią. — W „Dziadach IV" jak gdyby demonologiczna transpozycya tych motywów; Upiór-samobójca w fantastycznym pasterskim stroju sam opowiada swe dzieje.

4) Morał (wspólny): odczytanie wyznań przedśmiertnych Chryzostoma dla przestrogi przed zgubnemi skutkami egzaltowanej miłości; „Dziady" IV: Godzina przestrogi itd.

5) Samoistnym elementem dla naszych rozważań jest „Canción desesperada", zatytułowana przez tłumacza raz jako „Mi-

---

[1]) Por. wyżej przytoczone analogiczne motywy sytuacyjne i podobieństwo kadencyi w „Dziadach IV".

[2]) Motyw pośmiertnej przestrogi, tym razem pod symboliczną formą nagrobka, jak gdyby wprost od zmarłego. Nagrobki bowiem mają stylową formę pierwszej osoby, wkłada się je w usta zmarłego, często w formie najbardziej osobistej: imperatywu. (Sta viator! heroem calcas itp.).

łośnik w rozpaczy", drugi raz jako „Rozpacz miłości". Odpowiedniemi podkreśleniami i zestawieniami uwydatniono już niektóre ważne dla nas momenty. Pozostaje omówić je i sformułować. Canción, której wspaniałość, potęga i niesamowitość przebija nawet przez nieudolność przekładu, jest to przedśmiertny akt rozpaczy, kulminujący w postanowieniu i zapowiedzi samobójstwa, które rzeczywiście wkrótce potem nastąpiło, jest to bowiem ostatni utwór Chryzostoma. W historyi Chryzostoma zajmuje ona zatem najdokładniej analogiczne miejsce, co „godzina rozpaczy" w pośmiertnie powtórzonych dziejach Gustawa. Zwracam uwagę na pokrewne motywy obu wybuchów, jak: odtrącenie litości ze strony kochanki w obliczu śmierci, myśl dokonania samobójstwa w obliczu kochanki, myśl o jej fałszywym żalu, dumnie-mściwa myśl zatarcia powodów samobójstwa, w którychto wspólnych a subtelnych motywach tak znakomicie wyraża się w obu utworach sprzeczność uczuć, targanych naprzemian miłością i nienawiścią, dumą i pragnieniem pośmiertnego żalu. Z motywów dekoracyjnych owe „węże, żmije, gadziny", których wzywa Chryzostom, podsunęły, może Gustawowi jedno z najsilniejszych złorzeczeń. Tak potężnie zharmonizowany ze skargami Chryzostoma akompaniament wichru i gromów, odpowiada burzy, szalejącej podczas wyznań Gustawa, która jest niewątpliwie ważnym szczegółem ekspresyi w utworze dramatycznym. Nieobojętnym również wydaje się tak silnie w mowie Ambrożego i w nagrobku Chryzostoma uwydatniony motyw sytuacyjny: powrót do miejsc pamiętnych w dziejach miłości i wywołane ich widokiem wspomnienia, wylewy żalu i wyznania.[1]) Z podobieństwem motywu łączy się uderzające podobieństwo jednego z najbardziej suggestywnych i „zaraźliwych" czynników ekspresyi poetyckiej: kadencyi. (Tu... tu... tu ..).

6) Oprócz powyżej określonego stosunku wewnętrnego do IV Części „Dziadów" ma także Canción niepospolite znaczenie ze względu na stylową koncepcyę tej części, jeżeli się zważy, że jest ona czytana dla przestrogi nad otwartą trumną, wobec trupa autora-samobójcy, niejako w jego imieniu, jako testament

---

[1]) Znakomite psychologiczne umotywowanie tego tak naturalnego zjawiska, że widok miejsc, w których się rozgrywał dramat miłosny, budzi z całą siłą wspomnienia i każe dać folgę żalom, że te zatem miejsca są naturalnym teatrem także wszelkich „spowiedzi nieszczęśliwych kochanków", znajdujemy u samego źródła średniowiecznego romansu miłosnego, w *Tristanie* Luce du Gast: „La dentro egli aveva passato tre giorni coll' adorata donna. Alla vista di quei luoghi le reminiscenze gli s' affollano alla mente. Peró qui, dov' egli era stato sí felice, vuol abbandonarsi al suo dolore e trovare l' ultimo riposo... sedutosi accanto alla fontana, ricomincia il suo meraviglioso lamentare" (Rajna o. c. str. 347).

poetyczny. Ów trup, jeszcze niezastygły, jest dla owej przestrogi widomym, przerażającym argumentem. Potrzeba było tylko romantycznej wyobraźni, ażeby trupowi kazać powstać na chwilę upiorem, osobiście przemówić i zademonstrować scenę boleści i jej tragiczną pointę. Ramy kompozycyjno-ideowe są tu zupełnie gotowe.

7) Makabrystyczno-piekielne tło kancony łączy ją również najściślej z „Dziadami". Pomijam pewne pokrewieństwa niektórych stylistycznych „piekielnych" motywów dla wyrażenia rozpaczliwego szału, by omówić związek tła kancony z Mickiewiczowskiem świętem zmarłych w Cz. II. Chryzostom wzywa potępieńców mitycznych, by wyszli z podziemi i otoczyli orszakiem złowieszczym jego odlatującą, męczeńską duszę. W tej potężnej, na wskroś artystycznej koncepcyi Cervantesa tkwi zupełnie ten sam pomysł, którego dramatyczno-moralizatorską (to drugie też w związku z Cervantesem) realizacyą jest pojawienie się męczennika miłości Gustawa-Upiora, z rozdartą piersią, w korowodzie duchów pokutujących. W stosunku do Gustawa-Upiora cała akcyą Cz. II ma zresztą również tylko dekoratywne, nastrojowe znaczenie, — Widmo jego bowiem milczy, demonstruje tylko swoją tajemniczą mękę, lecz w świecie zmarłych żadnego udziału wziąć nie raczy. Gustaw-Widmo pojawia się wreszcie na Dziadach bezpośrednio po dokonanem samobójstwie. Towarzyszy mu dwu z wezwanych przez Chryzostoma piekielników klasycznych, w jedną z polska przybraną osobę wcielonych. W męce bowiem czyścowej Złego Pana połączył Mickiewicz hadesową karę, przez polskiego tłumacza mylnie „Tytyą" nazwanego, mitycznego olbrzyma Ticiusa, którego, za usiłowane zgwałcenie Latony, skazano na szarpanie przez sępa, z wezwanym również przez Chryzostoma Tantalem, którego trawi nienasycony głód i nieugaszone pragnienie (por. D. II: „Od wschodu aż do zachodu / Od zachodu aż do wschodu / Umierać z pragnienia, z głodu / I karmić drapieżne ptaki"). Również wezwane do chóru przez Chr. „kruki, sowy i puhacze" przybyły na Dziady, by zastąpić nadto klasycznego Tycyuszowego sępa.

Przechodzę z kolei do grupy II motywów Marcelli:

1) Wspólność bezwzględnie wszystkich rysów u obu pasterek uwydatnia dostatecznie zestawienie powyższe. Są to dzieweczki przecudnej urody, otoczone rojem zalotników, gardzące jednak miłością, gdyż myśl ich nazbyt skrzydlata nie może spocząć na ziemskiej błoni; do szczęścia wystarczają im zupełnie pasterskie około trzód zachody, a także dziwnie tajemnicze uczestnictwo w życiu pięknej, lecz, jak one, nieczułej przyrody. Koncepcya dziwna i nierealna, którą w poetycznem wykonaniu Mickiewicza rozwikłaćby było nader trudno, gdyby nie uczony komentarz do niej w nieocenionej autoapologii Marcelli.

Oto apologia ta opiera się na zasadniczych atrybutach

„uanielonej dzieweczki“ („donna angelicata“), w których skrystalizowała się ostatecznie wzniosła a nierealna teorya miłości dwornej, w stopniowym pochodzie od prowansalskiej zmysłowości na szczyty uduchowienia i symbolu u Dantego i Michała Anioła. Atrybuty owe, które zdobią również nie istniejącą Dulcyneę w mistycznej wyobraźni Don Kichota, tu występują z jasnością tez filozoficznych. Wystarczy je zestawić z klasycznemi formułami włoskich wyznawców anielicy.

Marcella: „Nie można mnie widzieć, aby się nie zakochać we mnie“, „co jest piękne, bywa ukochane“, por.: „Miłość rodzi się z widoku rzeczy powabnej“ (Guittone d' Arezzo, cyt. E. Porębowicz: j. w., str. 9).

Marcella: „jeżeli mam cokolwiek ładności, nie z samejże to łaski niebios odebrałam?“.

Odpowiada to np. scholastycznemu wywodowi np. piękności Beatryczy w „Biesiadzie“ Dantego. „Oto dzięki jej doskonałości wewnętrznej Bóg zlał na nią łaski swej dobroci tak, że wybiegła poza granice natury ludzkiej“. (Porębowicz, j. w., str. 48).

Marcella: „abym moich myśli i mojej piękności udzieliła lasom i strumieniom“... „umyśliłam oddać przyrodzeniu wszystko, com od niego wzięła“.

Myśl uwspółrzędnienia piękna kobiety z pięknem natury uważa G. Salvadori za zasadniczą ideę słynnej kancony Guinicellego „Al cor gentil“: „Oto jak Guinicelli przejrzał tę tajemnicę nad tajemnicami: poza naturą jest Bóg, poza kobietą jest Bóg, a kobieta, równie jak natura, są mniej lub więcej jasnem odbiciem Bóstwa“ (Porębowicz j. w., str. 11).

Marcella: „Jeżeli moje żądze dalej sięgają, to chyba dla podziwienia piękności nieba i przypomnienia sobie, że to jest miejsce, skąd wyszłam i dokąd mam powrócić“.

Koncepcya kulminująca w „Vita nuova“ Dantego, gdzie sławi naturę anielską Beatryczy, która po śmierci umieszczona między aniołami „staje się wielkiem pięknem duchowem, które po niebie rozsiewa blaski miłości“ (Porębowicz j. w., str. 47).

Jednakże, pomimo tak ścisłego zastosowania artrybutów „donna angelicata“, postać Marcelli zawiera jeden rys, zupełnie niezgodny z jej włoskim klasycznym wzorem, wprost nawet przeciwny atrybutowi, który stał się tak istotnym w ostatecznem sformułowaniu tego ideału. Oto owa uroda z łaski Bożej wyraziła się „w typie Madonny, który pozostanie kanonem dla sztuki odrodzenia: wyraz najistotniejszy kobiecości zebrany w oczach i ustach: pokora i słodycz u Fra Angelica i Perugina, błogość u Rafaela, tajemnica u Leonarda da Vinci“, w „pogodnym uśmiechu“ dantejskiej Beatryczy, w którym kulminuje po Guinicellim coraz częściej sławiona „umilità“ (Franciszek z Assyżu), oznaczająca wdzięk i słodycz poddania się niewieściego

w postaci „nobile pulcelletta“, zajmującej miejsce prowansalskjej mężatki. — Marcella Cervantesa jest dumna i wyniosła, pomimo ogólnej charakterystyki w typie „donna angelicata“.

Otóż rys ten wynika prawdopodobnie ze sprowadzenia anielicy, której przybytkiem na gruncie pierwotnym była liryka, traktat lub epopeja mistyczna, na grunt anegdotyczny, ziemski, acz wyidealizowany w Arkadyę pasterską.

Tu niebianka musi się bronić przed natarczywością płochych, czy choćby tylko czułych pasterzy. Musi otoczyć się dumą, płynącą z wiedzy swego boskiego pochodzenia i nieprzystępnością cnoty nadludzkiej. „Umilitá“ bowiem byłaby wprost niebezpieczną. Tak prawdopodobnie powstaje „nieczuła pasterska anielica“, budząca miłość, lecz gardząca miłością. Niemiłościwość kobieca mogłaby zresztą także logicznie wypływać z pojęcia „donna angelicata“, gdy się ją wprowadzi do fabuły romansowej. Zaznaczano wprawdzie w systemach miłości dwornej, że miłość doskonała powinna być wzajemna, lecz im bardziej teorya oddalała się od prowansalskiego gruntu macierzystego, bądź co bądź bardzo realnego, tem trudniej było nakładać jakieś zobowiązania i powinności na typ anielicy coraz idealniejszy i coraz bardziej abstrakcyjny. Tak więc pozostały wreszcie anielicy same tylko prawa, a mistyczne swe posłannictwo spełniała przez zupełnie bierne roztaczanie cudotwórczego wpływu urody i cnoty.

Zaznaczyć tu jeszcze pragnę, że tak silnie akcentowana w prowansalizmie dwornym tyrania miłosna kobiety i incompatibilitas miłości z małżeństwem nie były zgoła jednoznaczne z niewzajemnością i gardzeniem miłości ze strony kobiety. Pojęcia te określały tylko jej rolę w stosunku w z a j e m n y m i jedynie odpowiednie w a r u n k i m i ł o ś c i p o z a m a ł ż e ń s t w e m. Miłość zaś czysta i bezinteresowna do nobile pulcelletta tem mniej nasuwała problem jej wzajemności, im bardziej stawała się idealną.

Tak tedy typ anielicy do jakiegokolwiek uspołecznienia nie nadawał się zgoła. Jakkolwiek w praktyce życia problem ten małe miał znaczenie, dla nierealności takiego typu kobiecego, w drodze jednak czysto literackiego przeniesienia rysów anielicy z niewyjaśnioną, bo zbędną w oryginale kwestyą jej realnego stosunku do mężczyzn i małżeństwa, (może przy pewnem pomieszaniu z teoryą tylko pozamałżeńskiej choć wzajemnej miłości prowansalskiej do cudzej żony) wyłonił się u Cervantesa akademicki problem społeczny gardzącej miłością, choć budzącej miłość, w niebo zapatrzonej dzieweczki, siostrzyczki drzew i strumieni czystych, igrającej z białymi barankami, — i poddany został najsurowszemu osądzeniu moralnemu w imię prostoty i zdrowia. Taką prawdopodobnie drogą w tym typie Marcelli i Zosi, niesłychanie ciekawym ze stanowiska filiacyi idei,

donna angelicata została strącona z zawrotnych wyżyn mistyki miłosnej i skierowana ku ziemi.

Na innej ideologii oparte, zbliżają się te dwie, napoły mityczne siostrzane kreacye do uosobień czystości dziewiczej w mitologii grecko-rzymskiej, od których się też z wszelkiem prawdopodobieństwem (jako drugiego źródła) wywodzą. Patronką ich jest niewątpliwie olimpijska antagonistka Afrodyty, Artemis, „vierge farouche, déesse des jeunes filles, qui parcourt les forets, armée de l'arc, entourée d'un essain de chasseresses... Les epithétes qu'on lui applique le plus souvent sont relatives à sa virginité". [1]) Z pod jej też znaku, również mistycznym opromieniona blaskiem wyszła klasyczna, a tak niezmiernie popularna „bliźniaczka Marcelli i Zosi, choć inną wyznająca wiarę: Owidyuszowa Dafne, którą Ariosto w swem piekle za niemiłość pokarał. Oto i ona, „choć piękna, nie chciała zamęścia" i, jak Marcella i Zosia, przenosiła beztroskliwe igraszki wśród nieczułej, jak ona, przyrody, nawet nad miłość słonecznego boga. Historya Dafny jest z wszelkiem prawdopodobieństwem ową fabułą, w której dzięki zaznaczonemu u Owidyusza boskiemu pochodzeniu mitycznej nimfy, snadnie można było podstawić analogiczny „mit dworny", korzystając z niewyjaśnionego, czy odpowiednio wydedukowanego problemu wzajemności anielicy.

Marcella zatem jest z wszelkiem prawdopodobieństwem spastoralizowaną i ustylizowaną w duchu teoryi miłości dwornej nimfą Dafne, czy naodwrót anielicą, wcieloną w Dafne, czyli kreacyą, złożoną z elementów: Dafne — pasterka — donna angelicata, — kreacyą, prawdopodobnie jedyną w swoim rodzaju, a w każdym razie niezmiernie rzadką. Zosia jest postacią o tymże samym tak wyjątkowym składzie, co za jej zależnością od Marcelli z całą siłą przemawia. Doskonale znany Mickiewiczowi Owidyusz mógł, przy tak łatwo uchwytnej filiacyi z Cervantesem, w genezie Zosi współdziałać, a w szczególności wpłynąć na mniej mistyczne i z tonem pastorałki zgodniejsze wyrażenie jej wegetatywnego współżycia z przyrodą, w przeciwieństwie do unikania zalotników; dlatego też uważam za stosowne znakomicie harmonizującą z powyżej porównanemi także historyę Dafny przytoczyć. Choć równocześnie z Apollinem rażona grotem Amora, „fugit illa nomen amantis, / silvarum tenebris captivarumque ferarum / exuviis gaudens innuptaeque aemula Phoebes. / Vitta coërcebat positos sine lege capillos. („Na głowie ma kraśny wianek") / Multi illam petiere: illa aversata petentes / impatiens expersque viri nemorum avia lustrat / nec quid Hymen, quid Amor, quid sint connubia curat. / Saepe pater dixit: „Generum mihi filia debes", / saepe pater dixit: „debes mihi,

[1]) „Grande Encyclopédie". Wybrałem tę właśnie charakterystykę Artemidy, jako najjędrnej wyrażającą szczegóły, o które tu chodzi.

nata, nepotes": / illa velut crimen taedas exosa iugales, / pulchra verecundo suffunditur ora rubore / inque patris blandis haerens cervice lacertis: / „Da mihi perpetua, genitor carissime" dixit, / „virginitate frui: dedit hoc pater ante Dianae".[1]) Tak więc genealogia Zosi wydaje się dostatecznie stwierdzoną. Z tego, co powiedziano wyżej, wynika zarazem jasno, że Owidyusz mógł tu tylko współdziałać, lecz jedynie przez Cervantesa przetworzona Dafne stała się ufantastycznioną już tylko Zosią. (Ściślej, niż z Marcellą, łączy Zosię z Dafną ta chyba okoliczność, że i klasyczna nimfa doznała już raz także pogrobowej kary za swą niemiłościwość w piekle Ariosta)[2]). Dla uzupełnienia tejże gene-

[1]) Zob. „Metamorphoseon" Liber I. vv. 474 — 487.

[2]) Za grzechy przeciw miłości, za okrutne mianowicie dręczenie wiernego kochanka skazał na piekło Ariosto piękną Lidyę, wraz z podobnemi jej grzesznicami. Lidya nie jest jednak „nieczułą", lecz okrutną zwodnicą: „Al fumo eternamente condannata / Per esser stata al fidel amante mio, / Mentr' io vissi, spiacevole ed ingrata / D'altre infinite è questa grotta piena, / Poste per simil fatto in simil pena". Ze wspomianych ogólnikowo przez Lidyę współpotępionych „nieczułą" jest jedynie nasza „Dafne ch'or s'avedde quanto / Errasse a fare Apollo correr tanto". (Opowiadanie Lidyi: „Orlando", Canto XXXIV, st. XI — XLIII). „Tę, co w życiu gardziła słodyczą kochania" umieszcza w swym żartobliwym demonologicznym systemie pokut pośmiertnych Pope, w przyswojonym literaturze polskiej przez Niemcewicza „Puklu włosów". Że utwór ten jest jednem z najważniejszych i najoczywistszych źródeł demonologii Mickiewicza, stwierdza studyum prof. W. Bruchnalskiego: „Mickiewicz - Niemcewicz" (str. 100 - 102). Pomysł wprowadzenia niewieściego grzechu przeciw miłości na forum „Dziadów" należy zatem najniewątpliwiej odnieść do Pope'a (Niemcewicza) w pierwszej, do Ariosta może w drugiej linii (początek opowiadania Lidyi przypomina formalnie pierwsze słowa recitativa Zosi: „Signor, Lidia son io..." „Tak jest, Zosią ja była..."). Lecz Pope wymienia całą listę takich grzesznic, a więc: zbyt namiętną, zbyt słodką, kokietkę, a między niemi i „nieczułą". Mickiewicz wybiera najrzadszy niewątpliwie z tych typów, skazuje go na pokutę Pope'owskiej kokietki, kombinuje go z szeroko omówionymi powyżej, niezmiernie specyficznymi a obcymi mu rysami. Wybór zatem najnierealniejszego z grzechów przeciw miłości i jeszcze mniej realną przydaną mu ideologię, oraz całą fabułę Zosi, czyli krótko mówiąc realizacyę postaci, odnieść należy do również zmoralizowanej i spastoralizowanej przez kombinacyę z Dafne „donna angelicata" Marcelli.

Z Lidyą Ariosta, to jest ogromnie częstym i bardzo realnym typem kochanki, znajdującej rozkosz w zadawaniu bolu, a więc sadystycznie kochającej, reprezentującej zwyrodnienie miłości, spokrewnione są najściślej bohaterki naśladowanych z angielskiego „dum" Niemcewicza „Edwin i Aniela" i „Zakonnik". Ich siostrzycą, jak wykazał naj-

alogii dodać możnaby chyba, że obie pasterki wraz z Dafną, mają rodzonych braci w Eurypidesowym Hipolicie i jego biblijno-renesansowej paralleli: Czystym Józefie.

Abstrakcyjność problemu, oraz rzadka filiacya motywów, w obu postaciach identyczna, przy najdokładniejszem podobieństwie fabuły i dekoracyi i identyczności do tak rozwiewnej kreacyi morału, tak dziwnie nawiązanego, przemawa z całą siłą za najściślejszym związkiem Zosi z Marcellą. [1])

---

dowodniej prof. W. Bruchnalski (o. c. str. 25—29), jest niewątpliwie Maryla-martwica w balladzie „To lubię", która podaje sama znakomitą formułę swojej miłości zwyrodniałej: „W boleściach jego dla mnie radość dzika / Śmiech obudzały rozpacze". Tylko ogólne pojęcie „grzechu przeciw miłości" łączy z niemi jednak, podobnie jak z Lidyą, Zosię, lecz różni je zasadniczo rodzaj grzechu. Abstrahując bowiem nawet od tak specyficznej kombinacyi jej rysów pasterskich z anielskimi, o których tak obszernie była już mowa, zaznaczyć raz jeszcze należy z całym naciskiem, że ani Zosia, ani jej filozoficzna apologistka, komentatorka i pierwowzór, ani wspólna ich siostra Dafne, nie są miłosnemi okrutnicami, lecz jako „zimne" („frigidae") miłości nie znają zakochane w sobie i w beztroskliwej wegetacyi, mistycznie uwznioślonej. Śmiech Zosi, odtrącającej zalotników, nie jest okrutny, lecz „pusty", wyraża zdziwienie czemś, czego się nie rozumie i nie odczuwa. Poważniej cnotliwa Marcella nawet śmiać się nie raczy, otoczona dumą z swego nadziemskiego pochodzenia.

[1]) Zdumiewającem nieporozumieniem apologii Marcelli i jej niepospolitego znaczenia zarówno dla filiacyi wątków, jak dla rozprawy Cervantesa z sentymentalizmem odznacza się komentarz cytowanego tu krytycznego wydania D. Q.; czytamy tam: „El sermón de Marcella es impertinente, afectado, ridículo y todo lo que se quiera", poczem wyśmiewa się „su disertación metafísico-polémico-crítico-apologética", nie podejrzywając zgoła jej tak szanownych podstaw. Ładnieby wyglądała taka „metoda", zastosowana n. p. do „Biesiady" Dantego. Nie mogąc niestety w obecnych warunkach uwzględnić należycie literatury o Cervantesie, co zresztą dla głównego celu naszych badań, poboczne tylko mogłoby mieć znaczenie, gdyż podstawą jest tu samo jego arcydzieło w swojej kinetycznej roli, nie mogę też stwierdzieć, czy na powyżej omówione pierwiaski apologii Marcelli zwrócono już uwagę. Przypuszczam, że chyba tak, gdyż do rozeznania ich wystarcza znajomość zasadniczych kanonów teoryi miłości dwornej. Jak bardzo zaś uzasadnionem jest komentowanie Cervantesa klasycznemi zasadami włoskiej doktryny, niech zaświadczy znakomity jego badacz Morel-Fatio: „C'est tout pénétré d' Italie, les citations des grands poètes italiens se pressent sous sa plume l'italien, si l'on peut ainsi dire, lui sort par tous les pores... L'Italie a... transmis à C. tout le suc de ses meilleurs prosateurs et poètes..." (o. c. str. 376). Trudniej już było dostrzedz tych pierwiastków w obrazowem przetworzeniu u Mickie-

Stosunek tych postaci usuwa wszelką wątpliwość co do rzeczywistości skądinąd już tak wyraźnego powinowactwa „Dziadów“ z „Don Kichotem“. W obrazie Zosi spotęgował Mickiewicz z niesłychanem wyczuciem stylu barokową kombinacyę anielsko-pasterską, mieszając wprost właściwe „uanielonej dzieweczce“ włoskiej rysy Madonny (szczytowy wyraz ideału), w słowach zachwytu Guślarza, z tak szczegółowo nakreślonym kostyumem pasterskim w jej opowiadaniu o sobie, i łącząc te motywy przedziwnie we wspólnym obu obrazom pierwiastku lotności i zjawiskowości. Niemiłościwą anielicę-pasterkę osądził również surowiej i w przecudnie zobrazowanym morale kazał jej zapragnąć ramion męskich i ziemi.

W związku z modyfikacyą powyższą i filiacyą elementów dwornych w obu utworach pozostaje też inna, na którą w zestawieniu Chryzostoma z Gustawem po raz pierwszy tu natrafiamy. Oto jakkolwiek obaj poeci z całą siłą akcentują niezwykłą szlachetność dusz młodzieńczych, w których tak wzniosła miłość się poczęła, a tem samem zdają się stosować dworną tezę o „cor gentil“, jako warunku miłości, — jednak w przedstawieniu skutków miłości schodzą na drogi inne, doprowadzając do szczytu tkwiące w teoryi dwornej pierwiastki cierpienia miłosnego, a odrzucając zupełnie lub modyfikując zasadniczo doktrynę „uzacniającego wpływu“. W tym kierunku miał pójść rozwój literatury erotycznej, który jednak Cervantes, genialny znawca psychopatologii, bardzo znacznie wyprzedził. Mickiewicz działał już w duchu czasu swego, lecz także w najściślejszym związku z inauguratorem psychopatyi w nowoczesnej literaturze pięknej wogóle (Don Kichot), a erotycznej w szczególności.

Ponieważ jednak historya Kardenia jest pierwszorzędnym dla tej kwestyi dokumentem, przeto zaznaczając ją tu tylko w związku z postacią Chryzostoma, rozwinięcie pozostawiamy dla rozdziału następnego.

Kończąc zestawienie „Dziadów“ z historyą Chryzostoma

---

wicza, i długo mogły się taić przed najbystrzejszem nawet okiem, gdyby nie nieoceniony komentarz w odszukanym tu pierwowzorze. Sądzę również, że tak oczywiste pokrewieńswo Marcelli z Dafne Owidyusza nie uszło chyba uwagi licznych komentatorów Cervantesa. Stwierdzenie tak specyalnej kwestyi, jeszcze trudniejsze niż powyżej poruszonej, wykracza również poza ramy tego studyum, w którem nie chodzi o noszenie drew do lasu literatury o Cervantesie, lecz o przyczynek do dziejów twórczości polskiego arcymistrza. Również poboczne tylko ma dla nas znaczenie fakt, że typ Marcelli nie pojawia się u Cervantesa po raz pierwszy w »Don Kichocie«, lecz jest rozwinięciem naszkicowanego przezeń w »Galatei« pierwotypu, w osobie pasterki Gelasii. Czy i o ile »Galatea«, mianowicie w przeróbce Floriana, oddziałała też na Mickiewicza, nad tem zastanowimy się na innem miejscu.

i Marcelli, dodać pragnę, że dopiero w porównaniu z tem źródłem, dzięki wnikającym w najgłębszą treść filiacyom, uwydatnia się w całej pełni związek ideowo-nastrojowy, łączący sprawę Gustawa ze sprawą Zosi i Złego Pana, a tem samem wogóle z obrzędem Dziadów. Stopione najjednoliciej w prostej fabule pastoralnej, oraz w makabrystycznym i moralizatorskim tonie u Cervantesa, elementy te nabrały nowego i najsamoistniejszego życia w genialnej i kunsztownej stylizacyi Mickiewicza. Marcella wyszła poza ramy miłosnego dramatu, gdyż miejsce jej zajmowała inna już anielica, a stała się tylko moralnem exemplum oraz dekoracyjnym motywem. Zgodnie z ideą dzieła swego uczynił Mickiewicz morał jednostajnem tłem makabrystyczno-demonologicznych motywów, w którym wezwani przez Cervantesa do tragicznego orszaku męczennika miłości piekielnicy, w osobie Złego Pana podpadli powtórnemu sądowi, drapieżne ptactwo zaś wezwane przez Chryzostoma do złowieszczego chóru, otrzymało rolę Tycyuszowego sępa a zarazem pośmiertnych mścicieli krzywd za życia doznanych.

Nieobojętną wreszcie wydaje się okoliczność następująca. Sędzią surowym całej sprawy sercowej między Chryzostomem i Marcellą jest mistrz żałobnej ceremonii, pasterz Ambroży, wtóruje mu zaś w ferowaniu wyroku i wygłaszaniu przestróg żałobny orszak zebranych pasterzy. Ambroży pozywa przed swój trybunał ukazujące się u szczytu skały lotne zjawisko Marcelli i wydaje na nią najsurowszy wyrok w imię prostej i zdrowej moralności.

To umieszczenie całej sprawy moralno-uczuciowej na tle zarówno pogrzebowem jak i pseudo-ludowem, zestawienie na temże tle hyperkulturalnego przerafinowania z prawdziwie już ludowym realizmem u Cervantesa, nie jest może bez związku z inscenizacyą i ideologią Mickiewiczowskiego pogrobowego „jugement d' amour“, w którem powyższą antytezę uważa się najsłuszniej za tak istotną. Stosunek taki wyrażałby znakomicie dokonywający się w tych czasach, a także u Mickiewicza z całą siłą działający proces przestylizowywania przestarzałego pastoralizmu na prawdziwą ludowość.[1]) Związek tego procesu z arcydziełem Cervantesa nie byłby również przypadkowy, gdyż pierwiastki ludowego realizmu obok arkadyzmu, a raczej przeciw niemu skierowane, krzewią się w niem najobficiej. Cervantes kpi sobie z uczonych pasterzy i wyraża życzenie, by im pozwolono mówić po swojemu. W olbrzymiej kreacyi Sancza i w szeregu znakomitych epizodycznych postaci, jak żona Sancza, gospodyni Don Kichota, Maritorna, córka oberżysty, mulnicy, dał pierwszy nieprędko przelicytowaną galeryę typów ludowych. Akcentuje przy-

[1]) Proces ten charakteryzuje trafnie M. Szyjkowski w studyum: »Gessneryzm w poezyi polskiej«, Kraków, 1914.

tem stale ich zdrową moralność[1]) i prostą filozofię[2]) w przeciwieństwie do całej dusznej atmosfery donkichotyzmu, wśród której dla kontrastu obracać się im każe.

IV.

Historya Kardenia[3]) — a „Dziadów" Cz. IV.

Wśród skał Sierra-Morena znajduje Don Kichot starą walizę skórzaną, w niej zaś pełno cienkiej bielizny i złota, oraz album, zawierające namiętne sonety i list miłosny:

»Obłudność twoich przerzeczeń i moje nieszczęście, o którem już wątpić nie mogę, przywodzą mnie do tego przedsięwzięcia, abym się oddalił od ciebie, i pierwej uwiadomioną będziesz o mojej śmierci, niż o przyczynie słusznych żalów. Porzuciłaś mnie, niewdzięczna, dla człowieka, który nie ma więcej zacności nademnie, tylko więcej dostatków.

»Gdyby cnota w tym wieku ubogacała, nie miałbym przyczyny zazdrościć innym, anibym niepomyślności mej nie opłakiwał. Jak twoja piękność i cnota z uczynkami nie zgadzają się, i jak wiele brak, aby równy blask je zdobił! Pierwsze mi dały wierzyć, iż masz część Bóstwa darów w sobie, drugie przeświadczają, iż jesteś kobieta.

---

[1]) Oto jak osądza miłość dworną córka oberżysty:

»Rozumiem, rzecze Dorota, żebyś jeszcze więcej miała względności, gdyby dla ciebie cierpieli ci rycerze, i nie dałabyś im długo utyskiwać na twoją srogość. Nie wiem, cobym uczyniła, powie ta młoda dziewczyna, ale to jest pewne, że te damy ulubione są zbyt okrutne i niemiłosierne. Przeto ich ci Imość nazywają lwicami, tygrysami, i tysiąc innych imion odrażających im przydają. Nie pojmuję, za co są nieludzkie te jejmoście, które ani sumienia, ani czci nie mają, dają umierać nędznie i marnie zacnym kochającym ich kawalerom, albo ogłupieć z miłości, zamiast poratowania ich, i na co się zdały te wszystkie krzywienia i wybrzydzania; jeżeli to czynią dla cnoty zachowania, zacóż nie idą za mąż za nich, kiedy ich lubią i podobają im się ci Ichmość ..« (II, 99—100).

[2]) »...lubom ja wieśniak, ale nie tak wielki prostak, abym nie umiał i z ludźmi rozmawiać. Tak sądzę, odezwie się Pleban, mój bracie, bo wiem z doświadczenia, iż w lasach i górach znajdują się czasem ludzie umiejętni i cnotliwi, i w chatach często się mieści filozofia czyli lubość mądrości. Przynajmniej, odpowie pasterz, bywają roze znani z doznania (= doświadczenia) i dochodzenia rzeczy wiadomi...« (II, 443).

[3]) Przekład cyt.: T. I, XXII, XXIII i XXVI, XXVII.

Bądź zdrowa, życzę ci spokojności«.

Strącenie bóstwa z piedestału, by wzgardzić „tylko kobietą“, uwydatnienie „potęgi złota“ i zaszczytów wobec jej kruchej cnoty, przeciwstawienie swojej szlachetności — dostatkom i zaszczytom rywala (motyw „cor gentil“), powtórzy się parokrotnie u Cervantesa. Przy tej pierwszej sposobności zaznaczam, że teżsame motywy w temże samem zwikłaniu zawiera owo słynne a niesłychanie hyperboliczne potępienie kochanki przez Gustawa:

»Kobieto! puchu marny! ty wietrzna istoto!
Postaci twojej zazdroszczą anieli:
A duszę gorszą masz, gorszą niżeli!
Przebóg! tak ciebie oślepiło złoto[1])
I honorów świecąca bańka wewnątrz pusta...«

Poczem przeciwstawienie szlachetności w swojej osobie:

»Ja gdybym równie był panem wyboru
I najcudniejsza postać dziewicza...
...i gdyby w posagu
Płynęło za nią wszystko złoto Tagu...
Oddałbym ją za ciebie!«

Zaciekawiony treścią listu Don Kichot pragnie dowiedzieć się czegoś więcej o jego autorze. Wtem na wierzchołku wzgórza, do którego się zbliżał,

»ujrzał człowieka, który skakał ze skały na skałę, po głogach i krzakach, zdawało mu się, że był wcale nagi, z brodą czarną, gęstą, włosy roztargane, bez pończoch ani trzewików, uda tylko przykryte gałganami spodni, które znać były aksamitne kiedyś, ale tak podarte, iż ciało na wskroś było widać...«

---

[1]) Ze słynną zwrotką o »puchu marnym« w związku ze »złotem« ma pewną analogię spiewka cytowana w D. K. T. II, 119.

Kobiet ułomne, jak szkło kruche plemie...
Potłuc się może na jedno ciśnienie...
Danaów nowych znajdzie, co niemiara
Gdy złotym deszczem kto hojny ich skropi.

Nawiasowo dodam, że pierwszemu wierszowi Mick. zwrotki odpowiada najdokładniej początek znanej z »Rigoletto« Verdi'ego piosnki włoskiej:

La donna è mobile, che piume al vento...,

której proweniencyę wartoby z tego względu zbadać.

Zwracam uwagę na stałe akcentowanie stroju w nieładzie lub dziwacznego jako objawu obłędu u Cervantesa, a tylokrotne w Dziadach IV: np.

„Dzieci: Czemu waspan tak jesteś dziwacznie ubrany:
Jak strach albo rozbójnik, co to mówią w bajce.
Z różnych kawałków sukmany...
Wytarte płótno przy pięknej kitajce."

(dokładne zestawienie odpowiednich miejsc w Dziadach już podano).

Don Kichot domyśla się od razu, że człowiek ten musi być właścicielem walizy. Znaleziony dalej zdechły muł utwierdza go w tem mniemaniu. Od spotkanego pasterza dowiaduje się nieco szczegółów o szalonym kochanku-pustelniku. Przed kilku miesiącami przybył w te góry na mule, objuczonym walizą, jakiś młody i bardzo przystojny pan i pytał się pasterzy, jakie jest najbardziej ukryte i najdziksze miejsce w górach[1]), poczem pospieszył we wskazanym kierunku. Jakiś czas nie widziano go wcale, aż wreszcie, spotkawszy jednego z pasterzy, rzucił się na niego i obiwszy go dotkliwie odebrał mu pożywienie, poczem umknął. Po poszukiwaniach znaleziono go wreszcie ukrytego w spróchniałem drzewie.

»Wyszedł do nas.... ale twarz oszpecona i upałem słońca ogorzana była, żeśmy go ledwie poznać mogli po sukniach, i te miał w kawały podarte.[2]) Przywitał nas mile w niewielu słowach,[3]) dobrze jednak ułożonych, rzekł nam, abyśmy się nie dziwili, widząc go w tak złym stanie, iż to być musiało dla dopełnienia pokuty,[4]) która mu była naznaczona....... odpowiedział, że nie ma pewnego stanowiska, i gdzie go noc zapadnie, tam według sposobności obiera sobie nocleg.[5]) Zakończył rozmowę z nami tak żałośnemi wyrzekaniami,[6]) że trzeba być z miedzi albo kamienia, aby nie mieć litości... Wpośród zaś swojej rozmowy razem się zastanowił i jak gdyby niemym stanął, spuściwszy oczy na dół, i długo tam stał, jak wryty,[7]) patrzaliśmy, na co wyjdzie to

---

[1]) Pustelnictwo.

[2]) Strój obłąkańca j. w.

[3]) Obraz choroby: I. Lucidum intervallum: 1) łagodność.

[4]) Obłęd pokutniczy, a pokuta Gustawa.

[5]) Włóczęga; por.:

»Gustaw: Inni błądzą; ksiądz w małym ale własnym domu...
A ja się męczę w ciemnej, słotnej porze!«

[6]) Obraz choroby: I. Lucidum intervallum: 2) roztkliwienie.

[7]) Obraz choroby, II.: Atak szału. Stopniowanie. Taką samą oscylacyę między lucida intervalla łagodności i tkliwości a wybuchami szału zastosował Mickiewicz w obrazie obłędu Gustawa. Fluktuacyę stanów Gustawa zestawiam w c. d.

jego zadumienie. Tak postojawszy czas niemały ujrzeliśmy go z twarzą zmienioną i dzikość jakąś okazującą przymrużać i otwierać oczy, brwi i czoło marszczyć, usta przegryzać, pięście jedną o drugą bić, i domyślaliśmy się, iż mu przypadła szaleństwa godzina, co nas pociągało do użalenia się i nie zadługo nas utwierdził w tej myśli, porwał się nagle z ziemi, gdzie siedział, i uderzył na pierwszego z nas, co mu wpadł w ręce z taką zajadłością, że, gdybyśmy go nie wydarli z ręku przez moc, byłby go ubił pięściami i zagryzł zębami. W tym zawrocie wołał nieustannie: »Ach zdrajco Fernandzie, tutaj, tutaj przypłacisz mi zniewagi, któreś mi wyrządził, te ręce wydrą ci z wnętrzności serce obłudne...«[1]) Więcej jeszcze wydawał złorzeczeń, które wszystkie dążyły do wymówków przeniewierzenia tego Fernanda. Potem wymknął się od nas słowa nie mówiąc i pobiegł w gęsty las, skacząc tak szybko po cierniach i ostrych skałach, iż nam niepodobna było dogonić go. To nam dało do wierzenia, iż szaleństwo czasami go napadało[2]) i ktoś nazywający się Fernand musiał mu jakąś psotę wyrządzić tak wielką, iż rozum utracił, i w tem nas przeświadczył, przychodząc często naprzeciw naszym pasterzom, prosząc ich z dobrocią o jedzenie, a czasem i gwałtem sobie biorąc, jak się znajduje przy rozumie lub w zawróceniu[3]) głowy.

Don Kichot postanawia odszukać nieszczęśliwca.

»Acz los lepiej jeszcze zdarzył, niż się spodziewał, bo w tym razie właśnie ujrzał tego młodzieńca przez rozpadlinę skały na wylot idącego do nich i szemrzącego coś między zębami, czegoby zrozumieć nie można było, choć blisko się znajdowali. Tak wyglądał, jakeśmy go opisali, oprócz że miał zwierzchnią suknię w gałganach,[4]) którą Don Kichot uznał być ze skóry pachniącej kolet, i stąd sądził, jako i z reszty ubrania, iż musiał być człowiek znaczny. Ten dzieciuch, przystąpiwszy do nich, przywitał z uszanowaniem, acz głosem ciężkim i chrypliwym. Don Kiszot wzajemny mu ukłon oddał... i ścisnął w pół jakby go cały wiek znał; ten dawszy się uściskać... położył mu rękę na ramię i zaczął mu się przypatrywać... Pierwszy, który zaczął mówić, był rycerz odarty...« Kardenio dziękuje serdecznie Don Kichotowi za tak uprzejme powitanie, ten zaś z kolei ofiarowuje mu swą pomoc i współczucie i pyta, czemby mógł przynieść ulgę jego cierpieniom.

---

[1]) Takąż morderczą hallucynacyę zemsty ma Gustaw w napadzie szału:

(Dobywa sztylet i ze wściekłą ironią)
»Błyskotkę niosę dla jasnych panów!
Ot, tym wina utoczę na ślubne toasty...«

[2]) Szał peryodyczny j. w.

[3]) Obraz choroby j. w. (oscylacya).

[4]) Nieustanne akcentowanie podartych szat. Por. w Dz. IV: »z różnych kawałków sukmana...« lub »ja w tej rozdartej sukni..«

Spełniając życzenie pocieszyciela, Kardenio opowiada mu dzieje nieszczęść swoich,[1]) zastrzegłszy się wprzód, by nikt słowem ani gestem nie przerywał opowieści. »Dlatego czynię tę przestrogę, abym się niedługo bawił nad opowiadaniem moich nieszczęść, których gorzkie wspomnienie tysiąc mąk mi zadaje...«

Treść pierwszej części opowiadania, przerwanego niepowściągliwością Don Kichota i wywołanym nią atakiem szału[2]) u Kardenia, nie ma związku z omawianemi tu kwestyami. Wyznania swe kontynuuje Kardenio wobec proboszcza z Manczy i balwierza, którzy spotykają go, wybrawszy się na poszukiwanie Don Kichota wśród skał Sierra-Morena. Sprawcą jego niedoli był przeniewierczy przyjaciel Fernando, który zapomocą swych możnych wpływów i niecnych intryg pozbawił go ręki ukochanej i kochającej Lucyndy. Interesującą jest w tej części opowiadania scena ślubu poniewolnie wydanej za mąż, którego świadkiem jest ukryty Kardenio[3]).

»Don Fernand... oddał im pierścionki ślubne i na zawsze złączeni zostali. Pan młody przybliżył się, aby ścisnął swoją oblubienicę, ta położywszy rękę na sercu upadła zemdlona na łono matki swojej. Co się ze mną wtenczas działo, jakie uczułem poburzenie w sobie i zatrwożenie, gdym uznał obłudność obietnic Lucyndy, wszystkie nadzieje moje omylone, gdy jedno słowo utraciło mi na zawsze jedyne dobro, które życie moje utrzymywało.[4]) Wydawało mi się, że jestem celem nienawiści nieba i to porzucało mię na srogość przeznaczenia. Pomięszanie i zawrót rozum mi zaćmiły. nieprzyjaznym stałem się ludziom i nacisk boleści dusząc we mnie łzy i wzdychania, uczułem się rozpaczy gwałtownej pełnym, wraz przerażonym zemstą i zawiścią... Ja zaś, widząc wszystkich domowych zatrudnionych (cuceniem zemdlonej), chciałem wyjść nagle, nie dbając, abym

---

[1]) Motyw: obłąkany pustelnik opowiada swoje dzieje pocieszycielowi przygodnemu.

[2]) Szał peryodyczny j. w.

[3]) Por. Dz. IV: »Pod pałac niewidoma ciągnęła mnie władza... / Już jestem blisko ściany, skradam się pomału / Wciskam oczy ciekawe w podwoje z kryształu / Muzyka, śpiewy — jakieś obchodzono święto... / \

. . . .

Ksiądz wyrzekł drugie imię i krzyknął: niech żyją!«

[4]) Por. Dz. IV:

»A ty sercem oziębłem, obojętną twarzą
Wyrzekłaś słowo mej zguby,
Zabiłaś mnie, zwodnico!«

(W obu przypadkach chodzi o przysięgę ślubną).

był widzianym i odważony, gdyby mię uznano rozruch uczynić dla ukarania zdrajcy Don Fernanda, iżby się wszyscy dowiedzieli o jego podstępie, mojej zniewadze i słusznej zemście. Acz wyrok, który mię zachowuje może na większe nieszczęścia, zostawił mi na ten czas trochę rozumu, który mię potem wcale odstąpił. Wyszedłem nie mszcząc się nad moimi przeciwnikami, których łatwo było podejść, chciałem na sobie wykonać karę, która im była należąca, abym się pomścił sam na sobie, i żem się zasadzał na wierze ludzkiej.[1]) W tym czasie zaraz porwałem się z tego miejsca, udawszy się w pole, gdzie widząc się sam w cichości i ciemności nocy, począłem złorzeczyć Fernandowi, któremu tyle przekleństw nadałem, jakgdybym stąd folgi szukał, której potrzebowałem i nadgrodzenia krzywdy, co mi wyrządził, mógł pozyskać. Wywoływałem z gniewem przeciwko Lucyndzie, wymówki jej czyniąc i zarzuty, jakgdyby była obecna, do wysłuchania ich, nazywałem ją okrutną, niewdzięczną, wiarołomną, posądziłem ją o niedotrzymanie mi słowa i wiary dla zysku podłego i obrzydłego. Ja, com jej był zawsze wiernie i szczerze przywiązany, iż nademnie przenosiła Fernanda, którego ledwie znała, mniej może dla wyniosłości stanu a więcej dla chciwości. Pomiędzy temi zapalczywościami i wpośrzód zapędu

Wściekłość mię oślepiła, poparłem [ramiona,
Chciałem szyby rozsadzić... i bez [duszy padłem...
Myślałem, że bez duszy... tylko bez [rozumu!

(U Kardenia obłęd wybucha również pod wrażeniem ślubu kochanki, którego jest świadkiem, i pod wpływem stłumionego porywu zemsty. Następuje jednak chwilowe otrzeźwienie, które pozwala mu uciec w góry, gdzie pada bezprzytomny, by powstać zupełnym szaleńcem (patrz niżej). U Gustawa ta utrata przytomności, jako początek obłędu, następuje bezpośrednio po wstrząsającem zdarzeniu.

Bezpośrednio po tej przeżytej powtórnie w opowiadaniu scenie niedoszłej zemsty i utraty zmysłów, następuje u Gustawa najściślej z fluktuacyą stanów Kardenia zgodny wybuch gniewu przeciw kochance — przechodzący w przeciwną mu fazę roztkliwienia i uniewinnienia.

Bóg osnuł przyszłe węzły (z żalem największym) a tyś je roztrzygła!
(Mocniej, gniewny)
Kobieto! puchu marny! Ty wietrzna [istoto!
Postaci Twojej zazdroszczą anieli:
A duszę gorszą masz, gorszą niżeli...
Przebóg! tak ciebie oślepiło złoto,

I honorów świecąca bańka wewnątrz [pusta

[1]) Zaznaczyć tu warto, że genialny znawca psychopatyi Cervantes jest w tem zdaniu poprzednikiem najnowszych teoryi w tej dziedzinie. Stłumienie uczuć nienawistnych i skierowanie ich przeciw samemu sobie, neuroza czy psychoza jako samodręczycielska expiacya skłonności zbrodniczych — są to ulubione formuły tak zresztą zwalczanej, choć i namiętnie popieranej szkoły psychoanalitycznej (Freud i i.).

mojej zawziętości, ostatek miłości wymawiał znów przedemną Lucyndę. Zważałem ją wychowaną w doskonałem uszanowaniu dla ojca i będąc z przyrodzenia powolną i bojaźliwą, posłuszną stała się z przymusem przeciwko swojej skłonności, iż odmawiając panicza wysokiego urodzenia i przystojnego i bogatego przeciwko woli rodzicom, mogłaby się obawiać dać o sobie porozumienie na świecie złych postępków i podejrzenia jej sławie przeciwnego. Ale znów wywoływałem, za co nie wyjawiła związków przysięgi, co nas łączą? co za wstyd jej zabronił? czyby nie była słusznie wstrzymana przyjąć rękę Fernanda z tego powodu? Kto jej zatamował oświadczenia się dla mnie? tylko pycha i zysk, boć ja nie jestem człowiek, abym mógł być od niej pogardzonym i moje ogłoszenie się dla niej nie czyni jej wstydu tak dalece, że gdyby nie ten zdradliwy człowiek, jej rodzice by mi nie byli jej odmówili. Ach wielkości światowa, nieprzyjazna mojej spokojności i sławie! Bogactwa bałwochwalne dla dusz podłych, coście zrobiły na zepsowanie cnoty Lucyndy? Bezwstydny Fernandzie, jakiegoś użył omamienia na zwiedzenie jej? Resztę nocy strawiłem, jadąc w zamysłach i troskach niezmiernych; nazajutrz rano przybyłem do wejścia tych gór, gdzie przez trzy dni błąkałem się, żadnej pewnej nie biorąc przed się drogi, ażem wyjechał na pole, gdzie spotkawszy pasterzów, spytałem się, które było miejsce najdziksze tych skał[1]) To mi okazali, gdziem

[Po szczytowym wybuchu nienawiści Gustawa:

„Całe piekło z mych piersi przy-
[wołam do oka
Nawskróś okiem przebiję!
Wgryzę się, jak piekielny dym, pod
[jej powieki...
Będę jej myśli czyste przez cały
[dzień brudził
I w nocy ją ze snu budził",

następuje również reakcya tkliwości:]

„(powolniej, z czułością)
A ona tak jest czuła, tak łacno
[dotkliwa...
Ach tak! tak ją kochałem!...
...czego chcę od niej? O zazdrości
[podła!"

[Wybuch Gustawa ma dwie tylko fazy: gniew — tkliwość, (poczem u Kardenia luzuje samobójca Chryzostom ze swą »Canción desesperada«) — u Kardenia następuje powtórny napad gniewu, którym najpotężniej zabrzmiały skupione u Gustawa w jedną analogiczną fazę motywy »złota i honorów«].

„Przebóg! tak ciebie oślepiło złoto
I honorów świecąca bańka wewnątrz
[pusta...
Bodaj!... niech czego dotkniesz
[przeleje się w złoto;
Gdzie tylko zwrócisz serce i usta,
Całuj, ściskaj zimne złoto!"

[1]) Pustelnictwo.

się udał w myśli zakończyć tu moje smutne życie. Wjechawszy pomiędzy opoki, muł mój padł i zdechł od głodu i zmordowania, zostałem się bez sił, bez pomocy, tak znużony, że ledwiem się mógł na nogach utrzymać. Padłem na ziemię i leżałem nie wiem jak długo jak nieżywy,[1]) skąd ocuciwszy się wstałem, nie czując smaku ni chęci do jedzenia, widziałem wedle siebie pasterzów, którzy mi zapewne ratunku dodali, jakiego potrzebowałem. Lubom o tem nie pamiętał, co czynili ze mną, bo mi tylko powiedzieli, iż mię znaleźli w nędznym stanie wiele od rzeczy mówiącego, sądzili, żem rozum stracił. Sam potem uznałem od tego czasu, iż go nie mam zupełnego i wiele szalenstw popełniam mimo mojej woli, rozdzierając suknie, wrzeszcząc ze wszystkich sił wpośrzód tych skał, przeklinając mój los nieszczęśliwy i powtarzając często imię Lucyndy, nie mając innej myśli, jak umrzeć mianując ją.[2]) A gdy do siebie przychodzę czasami, znajduję się zmęczony i sturbowany, jak gdybym z ciężkiej pracy wyszedł. Zwykle na noc się chronię w drzewo wypróchniałe,[3]) które dość grube jest, iż mi służy za domek... Rozum mój tak jest osłabiony, iż zamiast być mi jaką pomocą, przeciwne myśli i uczynki we mnie sprawuje. Przyznajcie, moi Panowie, iżeście nie słyszeli przygody żałośniejszej i dziwniejszej, jak moja, iż mój żal jest sprawiedliwy i nie można mniej okazać smutku i rozpaczy. Lucynda była jedynem w mych przykrościach pocieszeniem, muszę umierać, gdy mię odstępuje i porzuca. Dała mi to poznać, iż na życie moje chce następować, gdy Fernanda nade mnie obrała, więc chcę jej wydać się na ofiarę i aż do ostatniego zgonu dopełniać, czego żądała".

* *
*

W żałosnej historyi Kardenia występują najplastyczniej z całym realizmem psychologicznym traktowane motywy pustelnictwa i miłosnego obłędu, w postaci dzikiej, szalonej włóczęgi wśród skał Sierra-Morena. Obłęd Kardenia, opracowany przez Cervantesa z kliniczną dokładnością, polega na wybuchach szału, przerywanych jasnemi chwilami łagodności i roztkliwienia; ma charakter pokutniczej, samodręczycielskiej monomanii erotycznej Zgodność obrazów choroby Kardenia i Gustawa najzupełniejsza.

---

[1]) Jak wspomniano wyżej, takaż utrata przytomności poprzedza wybuch obłędu u Gustawa:

»...i bez duszy padłem...
Myślałem, że bez duszy, tylko bez rozumu!
Jak trup samotny, obok weselnego tłumu
Leżałem na zroszonej gorżkim płaczem darni...«

[2]) Charakterystyka peryodycznego obłędu, rozdzieranie szat, monomania miłosna, dozgonność miłości.

[3]) Pustelnictwo.

W szczególności dyalektyka skarg miłosnych, na powyższej oscylacyi [1]) oparta, uderza podobieństwem w owem wahaniu się między potępieniem a uniewinnieniem kochanki, nienawiścią a miłosnem roztkliwieniem nad jej słabością. W chwilach szału jeden i drugi posądzają kochankę o te same, najpodlejsze motywy zdrady: żądzę złota i zaszczytów. Tu, jak wszędzie, uwydatnia Cervantes z drobiazgową dokładnością i kilkakrotnem akcentowaniem poszarpany, niegdyś kosztowny strój szaleńca. Odpowiada tej jego dyagnostycznej manierze pięciokrotne podkreślenie tego szczegółu w osobie Gustawa. Współczesny twórca sięgnąłby na miejscu Mickiewicza przed skreśleniem takiej postaci do podręcznika psychopatologii, na wzór np. Flaubert'a, studyującego toxykologię przed opisaniem śmierci Mme Bovary. Mickiewiczowi los zdarzył przewodnika, na którego dziele, zdaniem współczesnego psychiatry [2]), można oprzeć wykład całej psychopatologii. Wystudyowany na Kardeniu obłęd Gustawa przedstawia się jako przepotężna reali-

---

[1]) Podaję tu wskazówki scenaryusza, odnoszące się do stanu psychicznego Gustawa, które illustrują tę oscylacyę: powoli i smutnie / łagodnie z uśmiechem / z żalem / śpiewa / z pomięszaniem i smutnie / z obłąkaniem / z roztargnieniem i nieuwagą / śpiewa / z uśmiechem biorąc książki z szafy / ciska książkę / z łagodnym uśmiechem / coraz z większym sileniem się / śpiewa / chwyta dziecę i chce pocałować / z żalem / mocno / mocniej / z ironią / po pauzie zwolna / śpiewa / z ironią / śpiewa / coraz z większem pomięszaniem / z największem obłąkaniem / śpiewa / z łagodnym uśmiechem / poważnie / coraz mocniej pomieszany / do dzieci z uśmiechem / Tymczasem zegar zaczyna bić; po kilku uderzeniach pustelnik upuszcza wodę i patrzy nieporuszony, poważnie i ponuro / przytomnie / przytomniej / obrywa liście i szaty poprawia z żalem / z zapałem / poruszony i zdziwiony / z gniewem / (5 wierszy dalej) z żalem i uśmiechem / (po jednem słowie) mocniej i ze wzgardą / płacze / ze złością uderza się w czoło / śpiewa / z żalem / z żalem największym / (wnet potem) mocniej, gniewny / surowo / dobywa sztylet i ze wściekłą ironią / wstrzymuje się i zamyśla / powolniej, z czułością / z żalem / z dziką ironią / z determinacyą / z żalem / z wściekłością / z obłąkaniem i wzmagającą się gwałtownością / (przebija się) / z zimnym uśmiechem / po pauzie z uśmiechem / ponuro / z ironią / z uśmiechem / śpiewa / (znika).

[2]) »D. Q. zeigt alle Symptome des Wahnsinns, der Paranoia, wie Klöppel in seiner eingenhenden Studie: »D. Q. vom Standpunkte des Irrenarztes« nachweist, und so genau hat der grosse Spanier das Krankheitsbild ausgeführt, dass der alte Berliner Irrenarzt Ideler von dem D. Q. sagen konnte: An dem unvergesslichen Meisterwerke des Cervantes könnte man mit leichter Mühe fast die ganze Seelenheilkunde erörtern«. Pod tym względem, przedewszystkiem, zasługuje D. K. na określenie Bouterwecka: »zugleich eine Art vom Exempelbuch, wie es noch keines gab«. (Berger, o. c. str. 50).

zacya poetycka sumiennego studyum. Takąż potężną kreacyę dał Cervantes w osobie tytułowego bohatera. Tu tylko szkicował. Elementy donkichotowskiej paranoi wchodzą w ramy zakreślone chorobą Kardenia (o czem będzie mowa). On jest komentarzem żywego Gustawa. Ów odarty przez skrzydlatego złoczyńcę „rycerz odarty“ natrafia, podobnie jak Gustaw, wśród swej włóczęgi na pocieszycieli, z których jeden jest uczonym w księgach świeckich a w szczególności „zbójeckich“, znanym nam już w podobnych rolach proboszczem z Manczy, by w typowej dla romansu pastoralnego spowiedzi z nieszczęść miłosnych okropne swe dzieje powtórzyć, pomimo straszliwego bolu, jaki mu to sprawia. Znaczenie tego spotkania dla osnowy Cz. IV może być znaczne.

Niewątpliwą zaś i nieocenioną wartość dla genezy „Dziadów“, ze względu na fabułę, ma w tem opowiadaniu scena ślubu niewiernej kochanki, zawierająca następujące motywy: obecność ukrytego kochanka, niedoszłą zemstę i bezpośrednio tym stłumionym wybuchem nienawiści wywołany atak szału. Następstwo faktów odpowiada najdokładniej treściwemu opowiadaniu Gustawa o weselu kochanki, które podkładu autobiograficznego (o ile dotąd wiadomo) nie ma.

Jeden moment musiał wzbudzić szczególniejsze współczucie Mickiewicza z dziejami Kardenia, — mianowicie znaczna analogia z jego stosunkiem do Maryi. W obu wypadkach zachodzi rywalizacya dwu przyjaznymi związkami złączonych młodzieńców o rękę bogatej panny, która pod wpływem rodziny wybiera zamożniejszego i wyżej towarzysko postawionego, pomimo skłonności do drugiego. Jaskrawy koloryt hiszpańskiej nowelli dopomógł prawdopodobnie Mickiewiczowi w niesłychanie dramatycznem przejaskrawieniu motywu zdrady, którym jest w obu utworach tak silnie napiętnowana potęga złota i zaszczytów wobec słabości kobiecej. Wybuchom nienawiści Kardenia przeciw zdradzieckiemu rywalowi odpowiada w „Dziadach“ najstraszliwsze, choć jedyne potępienie zwycięzcy przez „nienazwanie“. Wreszcie tak silnie uwydatnione w zakończeniu wyznań Kardenia „wydanie się na ofiarę kochance i dozgonne wypełnianie jej okrutnego wyroku“, wraz z pokutniczym charakterem jego obłędu erotycznego, odpowiada najściślej demonologiczno-psychiatrycznej komedyi pokutującego w ciele obłąkańca ducha, kochanka-cienia swego dziwnego anioła, który go doczesnego żywota pozbawił [1]).

---

[1]) Przed dziesięciu laty wskazałem już źródło, z którego Mickiewicz czerpał w kreśleniu rozpaczy Gustawa. Był niem epilog listowy »Emila«. Pierwszorzędne znaczenie tego dzieła w rozwoju duchowym Mickiewicza, które w owym czasie było konjunkturą, opartą na wykryciu jego wewnętrznego związku z »Dziadami«, lecz nie popartą żadnym dokumentem biograficznym, zabłysło w całej pełni w świetle »Archiwum filomatów«, z którego widać, jak obficie czerpie Mickiewicz z tego

Krótko mówiąc, historya Kardenia, dzięki analogiom z faktami biograficznymi Mickiewicza, mogła być naturalnym sprzymierzeńcem w ich stylizowaniu i komponowaniu, w tej wielkiej, a zawsze jeszcze tajemniczej pracy ducha, której mianem: Dichtung und Wahrheit.

* * *

W uzupełnieniu istnej kollekcyi typów pustelniczo-psychopatycznych u Cervantesa wspomnę jeszcze o pasterzu Bazylim,[1]) który, zagrożony utratą ukochanej Kwitezyi, popada w ciężką melancholię, — „na dworzu tylko i w polu, na gołej ziemi, jakoby zwierz jaki nocuje“, — a na weselu kochanki pojawia się w fantastyczno-symbolicznym stroju,[2]) by odegrać komedyę kuglarskiego samobójstwa[3]), — oraz o pełnym poetycznej ironii opisie

właśnie dzieła »znawcy natury ludzkiej« wskazówki wychowawcze dla siebie i dla swych współtowarzyszy. To potężnie ugruntowane teraz źródło spotyka się tu z nowem, historycznie mniej silnie popartem, acz równie wybitnie w treści »Dziadów« uwierzytelnionem. Co do omawianych w tym rozdziale kwestyi, stosunek obu tych źródeł da się określić jak następuje: niektóre najcharakterystyczniejsze motywy fabularne i psychologiczne występują tylko w »Don Kichocie«, — inne kryją się w obu dziełach, — jeszcze inne wielce subtelne, właściwe są tylko »Emilowi«. Zachodzi więc częścią uzupełnianie się, częścią sumowanie się obu wpływów. Szczegółowo zajmę się tą sprawą na innem miejscu, tu zaś wyrażam tylko przypuszczenie, że i epizod końcowy »Emila« powstał pod wpływem noweli Cervantesa o Kardeniu. Tak więc ustosunkowanie tych dwu źródeł wobec Mickiewicza okaże się prawdopodobnie takiem samem, jak stosunek Dafny Owidyuszowej i Marcelli do Zosi w Cz. II »Dziadów«. Niezbadanej dotąd kwestyi Rousseau'a do Cervantesa poświęcę odrębne studyum, w którem i kwestya krzyżujących się wpływów na Mickiewicza znajdzie oświetlenie. Tak dla omawianego tu epizodu, jak i dla wielu innych zagadnień, poruszonych w niniejszem studyum, trzeba będzie prawdopodobnie przyjąć następujący stosunek:

Cervantes
│ ↓
│ Rousseau
↓ ↓
Mickiewicz.

[1]) W cyt. przekładzie T. III. Rozdz. 19 i 20.

[2]) »Był ubrany w suknię długą, czarną, obłożoną czerwonemi listwami i kawałkami nakształt płomieni popstrzoną, miał na głowie wieniec z cypresu uwity...«

[3]) Pewne obrazowe czynniki tej sceny przypominają magiczne pseudosamobójstwo Gustawa. Rzecz ciekawa, że Gustaw, szydząc podczas tej sceny z przerażonego księdza, mówi m. i. »albo może kuglarstwo?« Przypuściwszy związek »Dziadów« z D. K., możnaby te słowa uważać za alluzyę do kuglarskiego pseudosamobójstwa Bazylego.

arkadyjskiego eremu, czy zakładu obłąkanych pod gołem niebem, w którym czczona jest i przeklinana naprzemian niejaka Leandra przez całą rzeszę unieszczęśliwionych zalotników rozprószonych w górach.

V.

Tak więc cierpienie, do zupełnej ruiny ducha wiodące, ukazał Cervantes w całym szeregu potężnych, jaskrawych a z najgłębszem znawstwem chorób duszy skreślonych obrazów — dla przestrogi przed ledwie się poczynającym sentymentalizmem miłosnym w jego nowożytnej formie. Tę poboczną akcyę przeprowadził równolegle do głównej, to jest anti-amadisowej donkichotady, dzięki znakomitemu zastosowaniu techniki szufladkowej, bez żadnej zgoła ujmy dla potężnego jednolitością ramowego wątku.

Opierając się na całym powyżej zgrupowanym i omówionym materyale porównawczym, przechodzę do rozważenia interesującej konstellacyi niejednorodnych pierwiastków w erotyzmie Gustawa, do której zrozumienia Don Kichot jest kluczem.

Niejednokrotnie tu już podkreślano parallelizm dwu akcyi w hiszpańskiem arcydziele: anti-amadisowej w osobie bohatera, — anti-sentymentalnej w nowellach wtrąconych. Jak już zaznaczono, różnią się one metodą.

W osobie Don Kichota satyryczne przepoetyzowanie szewaleryi i miłości dwornej, — w nowellach wtrąconych przejaskrawienie realistycznie traktowanych postaci.

Ogromna mnogość motywów u Cervantesa, w tych dwu akcyach zawarta, stłoczyła się w jednej postaci Gustawa, pobratanego zarówno z „nieznużonym gońcem" i czcicielem Dulcynei, jak z Chryzostomem i Kardeniem. Oczywiście jedność osoby dopuszczała jedną tylko metodę moralizatorskiego jej traktowania. Ponieważ zaś i Don Kichot dla romantyka nie mógł być śmiesznym, lecz tylko fantastyczno-symbolicznym, przeto w traktowaniu romansowego obłędu Gustawa panuje jednolicie fantastyczność i tragizm Kardenia i Chryzostoma. (Gustaw jest po donkichotowsku śmiesznym chyba dla dzieci, księdza, lecz i dla nich raczej strasznym).

Dlatego też elementy donkichotowskie obłędu Gustawa musiały wejść w jego postać po przetransponowaniu na inny koloryt. Książkowy, romansowy, czy, ogólnie mówiąc, kultu alno-historyczny żywioł jego obłędu, określony ściśle w końcowej przestrodze, nie jest poetycznie śmiesznym jak u Don Kichota, lecz wzniosłym tragicznym idealizmem, gorączką twórczej wyobraźni, bolesnem nieporozumieniem z prozą świata, których symbolem stał się rycerz Posępnego oblicza w pośmiertnej dopiero wędrówce przez wieki i kraje.

Skądinąd też znany dobrze Mickiewiczowi mistyczny świat miłości dwornej [1]) wszedł w postać Gustawa jako jeden z elementów romansowej egzaltacyi, podobnie jak nim jest w osobie hidalga, równie ściśle wyrazowy w uczonych rytualnych formułach. Temu jednemu elementowi, którym jest wykrojony z całości Gustaw, ekstatycznie uwielbiający kochankę, odpowiada cały Don Kichot-kochanek w swym niezmiennie ekstatycznym kulcie Dulcynei. [2]) Jednemu składnikowi erotycznemu Gustawa odpowiada cały erotyzm Don Kichota.

Ekstaza bowiem miłosna jest tylko jedną fazą rozwahanej, chorej duszy Gustawa. Dała się ona doskonale umieścić w owych lucida intervalla łagodności i tkliwości, które za wzorem Kardenia zastosował Mickiewicz w psychopatyi Gustawa. Mamy tu więc pierwsze zsumowanie elementów, które ujmuję w formułę: lucida intervalla obłędu w rodzaju Kardenia, wypełnione ekstazą w rodzaju Don Kichota, stylizowaną ściśle wedle kanonów miłości dwornej.

Lecz po tych lucida intervalla następują ostre ataki szału. „Donna angelicata" staje się wtedy tak dla Gustawa, jak dla Kardenia, kobietą, ze szczególnie wzgardliwym akcentem. Realizm psychologiczny zranionego serca występuje z całą brutalnością. Miłość ukazuje się jako potęga niszcząca.

Dowodem tego najoczywistszym jest stan Gustawa i Kardenia: cervantesowski obłęd miłosny. I tu tworzy się rysa. Oto Gustaw w swoich lucida intervalla ma, jak Kardenio, pełną świadomość swego stanu. Wie, że jest obłąkany, zniszczony duchowo. A mimo to te jego intervalla wypełnione są zarazem dwornem, donkichotowskiem, ubóstwieniem anielskiej pani. W czasie ich trwania nie jest ona zdradziecką zwodnicą, lecz aniołem, roztaczającym wpływ cudotwórczy. Jakżeż anioł może — niszczyć? Gdzież dworny dogmat: miłość uzacniająca, która słabego czyni silnym, tchórza mężnym, zbrodniarza nawraca do cnoty?

Nie mający świadomości swego stanu paranoik Don Kichot wierzy najświęciej w heroiczny i cudowny wpływ Dulcynei: „ona zwycięża jego ramieniem..." Jest ściśle prawowierny w swym

---

[1]) Że wśród licznych doktrynalnych elementów, tkwiących w erotyce Mickiewicza, zasady miłości dwornej występują samoistnie, z oryginalnych źródeł czerpane, a nie tylko jako przekształcone i skombinowane w wiekowym rozwoju doktryn sentymentalnych składniki rousseauizmu, werteryzmu czy romantyzmu, — o tem świadczy najdowodniej, obok typowych formuł, zawartych w »Dziadach«, także cytowany list M. (Kor. I., 20), operujący kategoryami miłosnej służby rycerskiej w celach symbolicznych.

[2]) Zaznaczam wyraźnie, że chodzi tu tylko o elementy erotyzmu obu postaci. Inne ich rysy wspólne i różniące zostały już dostatecznie w odpowiednich rozdziałach omówione.

obłędnym kulcie i może nim być, bo nie wie o wzniosłej ruinie swego ducha.

Świadomy swojej ruiny Gustaw musi odrzucić ten dogmat miłości dwornej, choć wie o nim doskonale. Kochanka miała pretensye do wywierania takiego heroicznego wpływu, Ksiądz napomina Gustawa dworną formułą Chiara Davanzati. Gustaw ironizuje tragicznie. Jego anioł go zniszczył

Od niekonsekwencyi takiej uchronił Cervantes swego Kardenia, redukując pierwiastki dworne w jego erotyzmie do znikomego śladu, traktując go ściśle psychologicznie, z zachowanym jedynie motywem „cor gentil“ dla podniesienia tragizmu.

Mickiewicz przyjął również „cor gentil“ jako warunek miłości dwornej (szlachetność Gustawa a blichtr „zaszczytów“ w osobie rywala), przyjął jej atrybuty w obrazie duchowym i aspiracyach kochanki, — odrzucił jej doktrynalne skutki w osobie kochanka. Podobnie postąpił Cervantes w historyi Chryzostoma i Marcelli. Lecz tam i Marcella była już odpowiednio do realnego gruntu, na którym miała się pojawić, zmodyfikowaną anielicą, oryginalną i jednolitą koncepcyą, biernym tylko odblaskiem nadziemskiego piękna, pierwiastkiem harmonii uczuć, zesłanym dla umilenia ziemi, jednym z cudów przyrody, bez żadnych ludzkich obowiązków i moralności społecznej. Piękność jej musi budzić miłość, jak piękność kwiatu zachwyt, ale za skutki jej ona nie odpowiada, jak ogień za swą niszczącą siłę. Wina jest po stronie tych, którzy pragną czegoś więcej, niż radowania oczu jej widokiem. Rysy te otrzymała Zosia, — kochanka Gustawa takiej modyfikacyi nie doznała.

I byłaby rysa, sprzeczność barokowego concetto w postaci anioła-złoczyńcy, rozmyślne pominięcie najistotniejszego i najwznioślejszego dogmatu włoskiej doktryny.

Lecz na tak karkołomny eksperyment jak łączenie stylowo formułowanych atrybutów miłości dwornej ze skrajnie jej przeciwnymi pierwiastkami psychologicznego realizmu erotycznego, mógł sobie pozwolić taki mistrz syntez, jakim był autor „Dziadów“, — i wyszedł z niego zwycięsko, dla rozwiązania jeszcze bardziej komplikując sprawę.

Obłąkaniec i pustelnik są to tylko stylowe maski w pośmiertnym monodramacie Gustawa. Gustaw jest przecież — duchem pokutniczym. Niesamowitość jego demonicznej istoty znakomicie harmonizuje z temi maskami, w których tylekroć już odprawiono miłosne na cześć kochanek pokuty, jak owa amadisowa Don Kichota wśród skał Sierra-Morena.

W pośmiertnym dramacie Gustawa miesza się z fantastyczną groteskowością aktualna zagrobowa wizya spraw tego świata z odgrywaną tylko dla przestrogi tragedyą minionego już życia.

Ideą, ład czyniącą w tem zawikłaniu, jest do ostatecznych granic wzniosłości doprowadzona, nawskróś już religijna koncep-

cya, „donna angelicata“, przyczem jednak doczesnego uzacniającego wpływu odmówiono anielskiej pani. Dlaczego?

Umotywowanie znalazło się w zręcznie w włoskim systemie podstawionym, obcym mu, lecz równie mistycznym pomyśle.

U szczytu rozwoju teoryi miłości dwornej we Włoszech stoi jej wykład w lirykach Michała Anioła [1]). W nich po raz pierwszy występuje z jasnością motyw nowy, zaczerpnięty z filozofii nowoplatońskiej. Jest nim idea „preegzystencyi dusz, opiewająca, że zapatrzonemu w pięknie przypomina się byt w zaświatach, byt przedczłowieczy; miłość tedy jest tęsknotą po straconym raju“. Z idei tej wysnuł też Buonarotti konsekwencyę dalszą: predestynacyi miłosnej:

»Toż ja, gdy ziemską z siebie myśl odtrącę,
Aby się raju nacieszyć obrazem,
Gdzie tobie pierwsze czyniłem wyznanie,
Oczyma memi spieszę pod twą rzęsę«.

Skądkolwiek Mickiewicz zaczerpnął tę samą tak silnie wyrażoną w „Dziadach“ koncepcyę, obecność jej u Buonarottiego świadczy o jej przynależności do omawianego tu systemu. Do niej dopiero nawiązuje zasadnicza modyfikacya

Jakkolwiek bowiem z chwilą powiązania miłości z tęsknotą mistyczną do wspólnej kolebki dusz, raju, moment cierpienia w miłości zyskał na sile, jednak tęsknota ta usymbolizowana w uwielbianej współtowarzyszce rajskiego pobytu, jest u Michała Anioła właśnie przepotężną siłą twórczą, istotą artystycznego natchnienia. Bodźcem potężnym tej tęsknoty, źródłem wizyi nadziemskich, jest zaś piękność doczesnej powłoki ukochanej kobiety.

Mickiewicz w skrajnem przeciwieństwie do włosko-renesansowego przebóstwienia ciała, zdolnego wyrażać anielskość i budzić twórczą tęsknotę, każe widzieć Gustawowi, w duchu skrajnej askezy, nieprzebitą w ciele dla ducha przeszkodę: „cielesną żałobę“, „podłe ciało“. Tak więc tu na ziemi, tęsknota dusz taką niepokonaną przeszkodą rozdzielonych, może być tylko niszczącą, straszliwą męką. Oko niebianki zapala iskrę, „która trawi się w sobie, świeci sama sobie, jako lampa w rzymskim grobie“. Dopiero po zrzuceniu męczeńskich szat ciała, anioł kobiecy odzyskuje swą cudotwórczą potęgę i zapewnia słudze swemu wstęp do niebieskiego ogrojca. [2])

---

[1]) Por. E. Porębowicz, o. c. str. 50—51.

[2]) Por. »Długo jeszcze po świecie błąkać się potrzeba, / Aż ją Bóg w swoje objęcia powoła, / Natenczas śladem lubego anioła, / I cień mój biedny wkradnie się do nieba«. Albo: »Chyba tam, gdy nad podłem wzbijemy się ciałem, złączy się znowu jedność...«

Doczesna zaś dola kochanka (i jej kontynuacya czy powtórzenie w pogrobowej pokucie upiora) jest nieustannem wahaniem się między „cielesną żałobą“ „kobiety“ (która jest własnością zwycięskiego tu na ziemi rywala), a przeczuwaniem „anioła“.[1]) Tu na ziemi miłość tylko zabija,[2]) duchowo i fizycznie, po to, aby zbawić w niebie, o ile się miało szczęście trafić na ukrytego w podłem ciele anioła. Koncepcya ciekawa, łącząca znakomicie współczesny pesymizm erotyczny z mistyczną wzniosłością, na gruncie interpolowanej teoryi miłości dwornej. Uzacniające skutki odsunięto poza granice doczesnego bytu, „urodę anielską“ zastąpiono „podłem ciałem“, lub poetyczniej „cielesną żałobą“, a przez to uzyskano na gruncie doczesności nieskrępowaną żadną doktryną, wolną scenę dla realistycznie psychologicznego dramatu Gustawowych wspomnień, przez które przeziera stylizowane uczenie tło mistyczno-fantastyczne.

I dlatego Gustaw w stylowo symboliczne maski przybrany, choć sługa anioła, może być na tej scenie wspomnień naprzemian amadisowo tkliwym, niedołężnym pustelnikiem-pokutnikiem, na podobieństwo Don Kichota w Sierra Morena, i szalejącym zmysłowcem w ramach oscylującego obłędu Kardenia.

Ten zaś jego doczesny dramat trudno zwięźlej i silniej wyrazić, jak w tych dwu kunsztownych zwrotkach pieśni jednego z licznych zakochanych pasterzy w „Don Kichocie“, których pierwszy polski tłumacz nie zdołał niestety wyrazić:

Quien me causa este dolor?
Amor.

[1]) Por. »Tymczasem, jak cień błądząc przy kochanych wdziękach, / Bywam albo w niebiosach, albo w piekła mękach. / Gdy ona wspomni, westchnie i łezkę wyleje: / Zbliżam się do usteczek [jako duch], biały włos rozwieję, / Zmięszam się z odetchnieniem i przeniknę ciebie, / I jestem w niebie! / Lecz kiedy!... oh, czujecie, wy, coście kochali, / Jakim zawiść [o ciało] ogniem pali!...« Por. też tak obszernie wyżej omówioną nieustanną oscylacyę między potępieniem a ubóstwieniem kochanki, która jest węzłem dramatu Gustawa.

[2]) Por. »Za moim wzrokiem dokoła / Płynie i postać anioła, / Aż na górne nieba szczyty; / Potem, jak orlik na żaglach pierza: / Stanie w chmurze i z wysoka, / Nim sam upadnie na zwierza, / Już go zabił strzałą oka / ...Tak własnie ona nademną jaśnieje!« A także: »Już jej tchnienie rozwiało te kształty olbrzymie! / Został się lekki cienik, mara blada, / Drobniuchne źdźbła odłamki, / Które lada motyl spasa, / Któreby ona mogła wciągnąć z odetchnieniem; / A ona chce budować na tym proszku zamki! / Zrobiwszy mnie komarem, chce zmienić w Atlasa, / Dźwigającego nieba kamiennem ramieniem.« Ustęp ten posiada wartość niezmierną, jako zupełnie otwarta rozprawa z aspiracyami »anioła« do doczesnego »uzacniającego wpływu«. Tu całkiem wyraźnie odrzuca Mickiewicz ten kanon.

Y quién mi gloria repuna?
Fortuna.
Y quién consiente mi duelo?
El cielo.
De esse modo yo recelo
morir deste mal estraño
pues se aunan en mi daño
amor, fortuna y el cielo.

Quién mejorara mi suerte?
La muerte.
Y el bien de amor quién le alcanza?
Mudanza.
Y sus males quién los cura?
Locura.
De ese modo no es cordura
querer curar la pasión,
cuando los remedios son
muerte, mudanza y locura.

Obłęd, nierozłączny u Cervantesa towarzysz miłości, dając Mickiewiczowi maskę dla Gustawowego upiora, pozwolił oprzeć na psychologii i uschematyzować zwikłanie tak różnorodnych pierwiastków w jednej osobie.

Tak powstała najbardziej złożona i najbardziej jednolita zarazem, pełna tajemnic i pozornej prostoty kreacya Na przeróżnych „Amadisach" swojego i dawnych wieków wyhodowany, najwznioślejszy z „romansowych" szaleńców, których protoplastą jest Rycerz Posępnej Twarzy, wraz ze swym pasterskim orszakiem, zrodził się Gustaw pozornie po to, by raz jeszcze do swojego wieku wyrzec tylekroć już powtarzaną, a tak prostą stylową przestrogę i poprzeć ją obrazem swoich masek strasznych. On jeden z licznego potomstwa pogromcy wiatraków przerósł, jak rodzic, prostą treść swej przestrogi głębią swego niewypowiedzianego morału.

ZAKOŃCZENIE.

Wpływ „Don Kichota" na „Dziady", mnogością wykryć się dających związków silnie uprawdopodobniony, uwierzytelniony jedną wzmianką w korespondencyi młodzieńczej Mickiewicza a poparty sprzyjającą konjunkturą historyczno-literacką, jest rozległy, głęboki i skomplikowany. Ma on za tło organiczny rozwój duchowy filomaty-sentymentalisty, fundament zaś w jednym z najistotniejszych rysów twórczości Mickiewicza: dydaktyzmie, na najwytworniejszym kunszcie poetyckim wspartym.

Ten wspólny rys łączy Cervantesa z Mickiewiczem w najściślej bratnią parę największych może artystów-moralistów, jakich świat wydał. Porównane tu arcydzieła, tak bliskie sobie genezą, łączy też równie w nich obu potężne i genialne przekroczenie morału. Tendencya, która małych pisarzy na najjałowsze sprowadza drogi, tym mistrzom nie była przeszkodą w wyładowaniu najindywidualniejszych skarbów ducha i klejnotów najwytworniejszego artyzmu. Stało się to w obu przypadkach dzięki niezmiernie bogatemu zastosowaniu i nader umiejętnemu wyzyskaniu czynników rodzajowo-formalnych sztuki: stylizacyi, symboliki i dekoratywności. Wyrazista plastyka motywów głos morał i ideę dzieła, spaja jego różnolitość. W tych ramach treść rozlewa się najswobodniej i najkapryśniej z pozoru, w rzeczywistości ujęta w najściślejsze prawa patologicznej psychologii bohaterów, która spełnia zarazem rolę dydaktycznego i moralnego exemplum. Sprzymierzywszy się tak naturalnie z jedynym na tych drogach poprzednikiem tej miary dla dokonania tak pokrewnego a tak niepodobnego dzieła, najznakomitszy z rywali Cervantesa w dziedzinie artystycznej moralistyki pozostał mu wiernym i nadal i z całą już jawnością spłacił mu dług wdzięczności w postaci Hrabiego, zaznaczając przytem najwyraźniej jej pokrewieństwo z Gustawem. W dziele młodzieńczem czerpie Mickiewicz z Cervantesa obficiej, lecz i głębiej zarazem, i dlatego pierwiastki przejęte występują w najbardziej samoistnem przetworzeniu i kombinacyi, a pomimo swej obfitości wsiąkają w przebogaty grunt indywidualności i olbrzymiej kultury literackiej fundatora nowej poezyi polskiej.

Poniższe zestawienie wyników porównania pozwoli to w całej pełni ocenić:

I. Ramy ogólne (rodzajowe) „Dziadów“ IV (i I): donkichotada poważna i tragiczna. Zgubna kultura książkowa stwarza predyspozycyę (Gustaw Cz. I, Dziewica ib.), na której tle wybucha obłęd pod wpływem katastrofy miłosnej (Gustaw Cz. IV): a zatem obłęd „romansowy“ („książkowy“) (Don Kichot) w kombinacyi z obłędem na tle erotycznem (Chryzostom, Kardenio).

II. Obraz choroby Gustawa: 1) strój fantastyczny, a) z postaci Don Kichota: transpozycya jego zbroi (w guście „Berger extravagant“ Sorel'a), nietransponowane szczegóły jego stroju w czasie pokuty miłosnej w Sierra-Morena; b) z postaci Chryzostoma: fantastyczny strój arkadyjski; c) z postaci Kardenia: poszarpane, niegdyś bogate szaty (motyw artusowy „rozdarcia szat“); d) Bazylego: fantastyczność stroju, wieniec cyprysu. 2) Pustelnictwo: rys wspólny wszystkim postaciom pod 1) wymienionym, w rozmaitych odmianach. 3) Rodzaj i przebieg choroby Gustawa; ramy ogólne: obłęd peryodyczny w rodzaju Kardenia; jego lucida intervalla wypełnione m. i. objawami

spokojnej na ogół paranoi Don Kichota; ataki szału wzorowane a) na „Canción desesperada“ Chryzostoma, b) na wybuchach szału Kardenia, c) por. VII. 1) c).

III. Tło „Dziadów“ II, a makabrystyczno-piekielne motywy „Canción desesp.“.

IV. Morał „Dziadów“ IV, a przestroga przed zgubnymi skutkami egzaltacyi i namiętności w noweli o Chryzostomie przez odczytanie przedśmiertnego wybuchu rozpaczy samobójcy.

V. Idea „Dziadów“ II: osądzenie grzechów przeciw miłości (Zosia — Marcella) w imię zdrowej moralności. Zestawienie hyperkulturalnego przerafinowania z prostotą gminu.

VI. Postaci epizodyczne: 1) ksiądz w Cz. IV a proboszcz z Manczy, sceptyczny kanonik, czarnoksiężnik-prześladowca Don Kichota, „słuchacz wyznań miłosnych“ i „pocieszyciel“; 2) Zosia — Marcella (Dafne); 3) Zły Pan — Titius, Tantal; 4) zdemonologizowane i zmoralizowane w Cz. II Dz. sowy, puhacze i kruki a makabrystyczny, z tychże ptaków złożony orszak ulatującej duszy „męczennika miłości“ Chryzostoma w „Canción desesperada“.

VII. Sceny i sytuacye: 1) Cz. I: poszukiwania tajemniczej „nimfy“ przez Gustawa-Strzelca, a szukanie zaczarowanej Dulcynei przez Don Kichota. 2) Cz. IV: a) motyw sytuacyjny: powrót do miejsc pamiętnych w dziejach miłości i wywołane tem żale i wyznania (D. K.: nowela o Chryzostomie); b) scena ślubu kochanki: ukryty kochanek, stłumiony poryw zemsty i wywołany tem wybuch obłędu (Gustaw — Kardenio); c) scena pseudosamobójstwa (Gustaw — Bazyli).

NOTATKI.

Antipokras.

Zabytek trzynastego wieku.

Sile, wpływom, bogactwu materyalnemu, właściwym Niemcom w miastach polskich średniowiecznych, ani w setnej części nie odpowiadały wysiłki ich pracy umysłowej. Głucho o nich zupełnie; byli np. Bonary, w Polsce zasobni i wpływowi nierównie więcej niż w Niemczech, ale tylko Boner w Niemczech zapisał się w literaturze. Są pomniki prawne niemieckie, zbiory artykułów i t. d., rzeczy praktycznego znaczenia, oprócz nich próżnobyśmy szukali kopii niemieckich (o oryginałach ani marzyć) po biliotekach, całkiem wyjątkowo znajdzie się choć odpis tekstu łacińskiego, np. postyli jakiej, ręką niemiecką dokonany, chociaż naturalnie między przepisami anonimowymi (t. j. bez podpisu ko isty) może być niejeden podobnego pochodzenia. Zjawisko to rażące należy tłumaczyć analogią innych objawów kolonizacyjnych — kolonie widocznie nie sprzyjają samoistnej pracy umysłowej: jak marną była do niedawna, w porównaniu do olbrzymich zasobów materyalnych i do liczby zaludnienia, cała sztuka i literatura amerykańska, czy na północy czy na południu! O ile pozostały w tyle za Grecyą — Attyką bogate kolonie czarnomorskie i italsko-sycylijskie! Niemcy załabscy byli duchowo znacznie uboższi od Niemców przedłabskich i dopiero od XVII w. dopędzają braci, siedząc na ziemi niegdyś kolonizowanej. Kolonistę wyczerpywały trudy kolonizatorskie, na nie to wydawał wszelkie zasoby siły, pracy, czasu. Tak chyba wytłumaczymy i bierność umysłową polskich Niemców średniowiecznych.

Były też między nimi wyjątki, w XV w. Jakub z Paradyża, który już jako cysters na Niemca zakrawa, do Niemiec się wynosi i w licznych pismach najmniejszym szczegółem do polszczyzny się nie przyznał; przed nim Mateusz Krakowczyk, dostojnik rzeszy niemieckiej, uczeń Pragi bardziej niż Krakowa; przed nim skromny autor Antigamerata, co niemieckie Frowina nazwisko wskazywa; pomijam mistrzów śląskich czynnych w na-

szem studyum generale. Najwcześniejszy między nimi, jeszcze z XIII w., świeżo liczbę tę niepokaźną powiększył. H. Diels w Sitzungsberichte Akademii berlińskiej 1916 r., nr. XVI, *über die Schrift Antipocras des Nikolaus von Polen,* str. 376 — 394, wydał dziełko, liczące 427 leoninów, z rękopisu berlińskiego, nabytego w zbiorach Philippsa; przed nim wydał to samo K. Sudhoff w Archiv f. Geschichte d. Medizin IV, 1915, str. 31 i nn.; tekst rękopisu i przedruk Sudhoffa były jednak tak niepoprawne, jak to stale bywa, gdy nie mamy więcej odpisów dla kontroli tekstu, że Diels na nowo to wydał, aby tekst uczynić czytelnym. Ominął też wiele myłęk i Sudhoffa i rękopisu, mimo to i jego tekst miejscami błędny; więc nie powtarzając całości, podam tu kilka poprawek, co tekst czytelniejszym uczynią, a chodzi mi o najbardziej rażące myłki, które z całą pewnością usunąć mogę. Ów Antipocras bowiem mimowoli, dla swej niezwykłości, pociąga naszą uwagę; całe średniowiecze nie zna drugiego równie zjadliwego pamfletu na sławetne ciało czy grono lekarskie, tem ciekawszego dla nas, że napisany w Krakowie, co po raz pierwszy na widownię europejską z tem pisemkiem wstąpił, więc niby do „Średniowiecznej poezyi łacińskiej w Polsce“ należy, której trzy rozprawy niegdyś poświęciłem. Sudhoff i Diels nie znali dalszych szczegółów o autorze, oprócz tego, co z nagłówków rękopisowych się dowiedzieli, t. j. że to dominikan polski „Nicolaus medicus de Polonia qui fuit in Monte Pessulano 20 (wedle innego rękopisu 30) annis“ i „frater Nicolaus fratrum predicatorum“, ale to bajka wierutna, jakoby ów Dominikanin w Montpellier przesiadywał; wiemy zaś to z kroniki polskiej, co o tym dominikanie krakowskim pod r. 1278 obszernie rozprawia. Ponieważ na innych miejscach pisałem już o tym lekarzu-szarlatanie i jego lekach żabich i wężowych, nie myślę tu tej rzeczy powtarzać i zwracam się od razu do tekstu samego.

W pierwszym wierszu (przytaczam brzmienie wedle Dielsa) przedmowy prozaicznej poprawił H. Schoene trafnie „animi ratione“ na „ammiratione“, jak z całego związku wynika; on też w w. 68 „de te viii“ poprawił na „de re vili“; w w. 70 należy czytać zamiast „vivi“ — „nil (nihil)“, bo sens tego wymaga: nic nie przypisywam sobie ku czci ani komukolwiek, lecz działającemu Bogu niech trwa cześć i chwała. W. 79 „Me fugat a medicis ab eve me genitricis Crusta carens micis et nox sine re meretricis“: Diels ustawia przed „ab“ „et“ i pyta co do „genetricis, kto to ma być, czy wszechnica?“ Nie, to apteka, żywicielka (a więc i płodzicielka) lekarza średniowiecznego, co i aptekarzem bywał i dlatego stale najdroższe środki zapisywał, co nasz Mikołaj potępiał i zbijał. Wedle niego bowiem siła boska, z nieba i z gwiazd na ziemę dla biednej ludzkości schodząca, ukrywa się w najpodlejszych rzeczach, gnoju, błocie i t. d., nie

w drogich maściach ani aromatach (te „species“ i „aromata“ on ciągle zwalcza):

Sic et aromatica superat virtute mirica.
Cum cedro laurus, cum cervo denique taurus
Cedunt buffoni celestis culmine doni.
Nec certe trufo, precellat balsama bufo.
Cum palma nardum, simul ursos et leopardum
Vincit et albentes elephantis vipera dentes.
Sicut sol umbre, sic tyrus preminet ambre.
Hoc probat antidotum, quod reddit Tyria notum
Clamosis grillis... Ac nimiis ranis...

Cały ten ustęp wypadł u Dielsa niezrozumiale, bo on ani trufo (co znaczy „żartuję“, stąd trufator żartowniś, błazen) nie zrozumiał, „etwa franz. truffe, portug. trufa, dem Cat. tuber entsprechend masculinisch?“, on i tyrus „die kleine Purpurschnecke ist kostbarer als Ambra, wie das gegen Grillen und Frösche (o czem ani mowy nie może być!) heftende antidotum Tyrium (wo sonst?) beweist; całkiem też mylnie przecinkował. Mikołaj twierdzi: Jałowiec prosty siłą swą celuje aromaty: wawrzyny i cedr, tur i jeleń ustępują ropusze szczytem daru z nieba; i na pewne nie żartuję, ropucha celuje nad balsamem; gadzina zwycięża białe zęby słonia, nard i palmę, niedźwiedzie i panterę. Jak słońce nad cieniem, tak Tyrus nad ambrą się wywyższa, a dowodzi tego antidotum, co Tyria znanym czyni, przez świerszcze hałaśliwe... i zbytnie żaby“. Tyrus i Tyria nic nie mają ze ślimakiem purpurowym do czynienia, boćby Mikołaj samemu sobie przeczył, przytaczając środek obcy, daleki i drogi, lecz myśli on tu o dryakwi, teriacum, którą właśnie z żab, świerszczów, wężów sposabiano; dryjakiew — teriacum (Tiria, Tyrus) było właśnie najsilniejszym antidotum i jeszcze W. Potocki szydził z przedających dryjakiew, co dla potwierdzenia jej siły leczniczej sami zjadają węże, pająki i t. d., że to im dla ich dryakwi nic nie szkódzą i tyrus powtarza się jeszcze w w. 406; ono wyrabia się z żab i świerszczyków, aleź nie na nie pomaga, jak Diels mylnie sądził.

Pomylił się i w w. 137: (Sicque fit, ut per te sint res bonitate referte) In quas non sine ve virtus subdit scelus Eve“; pyta, czyby nie czytać vi zamiast ve, albo te, aleź rym dowodzi, że ve (-vae) poprawne: „siłą boską się staje, że przez cię (tę siłę) napełniają się dobrocią (lekami) rzeczy, w które zbrodnia Ewy nie bez płaczu (vae) trucizny (virus zamiast virtus) poddała; por. w. 169, o starym Adamie, co zasłużył, że „polus“ (niebo) dla niego po części jest zgubny (nequam); w w. 167 czytałbym mortiferaque vice, Diels: mortiferae (res).

Łacina Mikołaja najzwyklejsza średniowieczna; wydawca dał się zwieść twierdzeniu w nagłówku, jakoby Mikołaj kilkadziesiąt

lat w Montpellier bawił, więc podsuwa mu rozmaite romańskie nawyczki głosowe i słowa bez potrzeby, więc np. w w. 146: „Numquid apothecas reputari vis quasi methas Et medicos mechos?“ tłumaczy: „methas d. i. metas Misthaufen wie im Ital.“, ależ należy czytać mechas, nie methas, jak wstępne mechos dowodzi: apteka i lekarze zestawieni tu jak powyżej w w. 79. Tak samo toxica tollo w. 313 tłumaczy Diels przez tossica (südfranzös.-tussica), ależ czytać należy toxica-trucizna (fugo noxia, toxica tollo), jak w w. 384 toxica. Tak samo w w. 249 i 250 „Non dentibus invide stride, Sed potius vide, livorem corde relide“; są to pospolite imperatiwy, nie jakaś „seltsame romanische Aussprache von stricte, von rigidae, vergl. italien. reddo, oberit. ridi“. Ponieważ tu wszędzie najpospolitsza łacina, więc nie wierzę, jakoby Mikołajowi magnalia mogło być subst. fem.; w w. 339 magnalia verbis intonat altisonis podmiotem jest „fama i practica“ (lekarskie) w. 336, więc i w w. 187 nie będzie magnalia fem. (quod adelt? — czytaj absunt? magnalia vicis). Sam jednak rękopis jego mógł doczekać się odpisu na południu i stąd poszłyby niektóre właściwości romańskie kopii berlińskiej, on zamiast un (feconde i t. p., co Diels na str. 378 w uwadze wylicza).

Mikołaj powtarza się ciągle, kręci się w kółko, prawi o siłach niebieskich, schodzących z „polu“ i od gwiazd na niziny, w rzeczy najpodlejsze i tam zamknione; więc nieraz można tekst jego z własnych jego słów poprawiać; np. mówi o sobie „virtus astrigena“, czyściejsza niż światło słoneczne, „licet austro claudat in isto“ w. 350; Diels pisze „austro claudat mir unverständlich, falls das Gefäsz purpurn gefärbt war, vgl. 406, wäre möglich: austro (= ostro) claudar“, ależ tu mowa o naczyniu w kształcie krzyża, w którym owa moc cudowna zamknięta; należy więc czytać: licet (w rękopisie jest sed, lecz poprawił to Diels słusznie) claustro claudar in isto, por. w. 415, gdzie ta sama siła prawi o sobie: deserere non queo claustra sere i w. 375: Curandi causa morbos virtus ego clausa hic sum.

W. 399 należy również poprawić: Quid dabis iniustis pro te sectis et adustis; nie iniusti cierpią dla Boga, lecz iusti, więc może: dabis tu iustis etc. Kilka drobniejszych poprawek:/ w. 62 immersa fimo, nie immensa; 59 similique, nie quam (skrócenia kopisty nieraz mylą, np. w. 37 czytaj haec, nie hijs; 42 czytaj huic, nie hic); w przedmowie prozaicznej w. 15: Quatinus qui mederi iocundantur, nie quatinuscque; w. 21 może deformentur, zamiast reformentur, i t. d. Zasługą było Dielsa, że wiele błędnych miejsc poprawił, ja dalej poprowadziłem jego robotę. Mikołaj sam podzielił poemacik (którego zowie się actorem t. j. „oskarżycielem“ lekarzy, nie autorem) na dwa traktaciki; drugi zaczyna w. 191; powoływa dla swej medycyny przykład biblijny

(o Tobiaszu); cytuje autorów, ale na oczy ich nie w dział; cytacye j go równie prawdziwe i skuteczne, jak i jego kuracye, np. Ptolomeusza (raczej tylko dla rymu z Tymeuszem), Hermesa (dla rymu z vermes!), ale i wielkiego Wojciecha, (Albertus verax et dogmate certus), spółzakonnika. Napada na Hippokrata (może nawet Frowin swego „Antigamerata“ za przykładem tego „Antipocras“ zatytułował?) i Galena a uważa Apollina za słynnego lekarza, co tak samo „empirica“ wyłącznie zażywał do leków, za co go lud ubóstwił (ogólny to przesąd średniowieczny, że królów, lekarzy i t. d. ubóstwiano, najpospolitszy to euhemeryzm), ale sztukę jego zatłoczyła brzydka zawiść, Mikołaj ją wskrzesił, sam jednak ciągle powtarza, że przyczyn tych cudownych mocy leków swoich nie zna i chętnie się do tej niewiedzy przyznaje, na cudowną moc boską to odkłada i w próżne docieki się nie wdaje; coraz szydzi z lekarzy i ich marnej wiedzy.

W rękopisie berlińskim poprzedza „Antipocrata“ traktat p. t. Experimenta de animalibus (de serpentibus w innym rękopisie) etc., prozą; ile mi się zdaje, jest to tylko skrócenie dzieła Mikołajowego, tekst jego jeszcze więcej skrócony, do połowy berlińskiego znachodzi się i w rękopisie Amploniany erfurtskiej, o czem wspomniałem przed laty w średniowiecznej poezyi łacińskiej I. (Rozprawy T. XVI). Traktat i metra razem dopiero składają się na tę całość, jaką annalista o Mikołaju opowiedział, bo traktat prawi o żabach i wężach głównie, jakimi Mikołaj wszystkie choroby leczył, cerę paniom odświeżał i t. d.; metra zaś opowiadają o tych pierścieniach, krzyżykach, puszeczkach, jakie Mikołaj chorym zawieszał: należałoby właściwie rysunków się domyślać, towarzyszących tekstowi; te naczyńka, co niby zawierały w sobie siłę leczniczą tajemniczą (prawdopodobnie były całkiem próżne i niedarmoż Mikołaj nie wyznawał, co w nich jest!), same nawet od siebie przemawiają i wysławiają swe mocy.

Pisemko, powtarzam, bardzo ciekawe dla naiwności średniowiecznej i należałoby je całe wyłożyć po polsku; od niego więc zaczniemy dzieje sztuki lekarskiej w Polsce, t. j. w Krakowie; szkoda, że właśnie szarlatan straszny pierwszy głos zabrał, co od słynnego olejkarza czeskiego misteryum z początku 14. w. różni się tylko tem, że wymaga od swoich pacyentów życia skromnego, świątobliwego, postów i czystości, że obce mu wszelkie sprosności „masticzkarzowe“, chociaż same leki pewnie nie lepsze.

Berlin. *A. Brückner.*

Motywy z „Waverleya“ W. Scotta w „Grażynie“ i w „Konradzie Wallenrodzie“, Halban jako „postać kierownicza“.

O tem, że Mickiewicz W. Scotta znał doskonale, że go cenił niezmiernie, wiemy dobrze z jego korespondencyi. Wiemy też, kiedy począł go czytać, mianowicie jeszcze w roku 1818, a więc w dobie, w której urok Woltera działał na studenta uniwersytetu bardzo silnie. Ale już wówczas nie miał dla autora *Lady of Lac* dość słów pochwały, nawet zachwytu.[1]) Kiedy poznał *Waverleya*, nie potrafimy określić dokładnie — wskazówką muszą być dla nas dzieła Mickiewicza. Wspomina o *'Tis sixty years since* raz tylko i bardzo późno, bo w *Literaturze słowiańskiej.*[2]) Wszelako, jeśli się zważy, że był to p i e r w s z y romans Scotta, arcydzieło (istotne), które w całej Europie wzbudziło zapał niesłychany, że młody romantyk uważał z pewnością za obowiązek swój z niem się zapoznać (w przekładzie francuskim czytał pierwsze utwory), że na twórczości Mickiewicza z wszystkich dzieł Scotta *Waverley* odbił się nie tylko najsilniej, ale i bardzo silnie,[3]) jak tylko odbija się lektura dzieła ukochanego, poznanego we wczesnej młodości, jeśli się to zważy, nie stanie nic na przeszkodzie przypuszczeniu — na razie, że Mickiewicz przeczytał *Waverleya* jeszcze w tej dobie, nim zaczął pisać *Grażynę.* Przemówi za tem fakt nadzwyczajnego podobieństwa dwu motywów.

O wpływie dzieł Scotta na *Grażynę* już pisano. Granice i jakość wpływu skotowskich powieści poetyckich określił prof. Bruchnalski w studyum pomieszczonem w trzecim tomie dzieł A. Mickiewicza[4]) i tamże w Uwagach wydawcy. Prof. Windakiewicz dopatrzył wpływu na *Grażynę* skotowskiego *Marmiona i Rokeby*, mianowicie w zakresie „kostyumu historycznego“ i „pejzażu“, a widzi też podobieństwo stosunku między Litaworem i Rymwidem a Leicestrem i Varneyem z *Kenilworth.*[5]) Analogie (skromne) w kostyumie i pejzażu mogą być jednak przypadkowe a podobieństwo stosunku między panem a sługą w *Grażynie* i w *Kenilworth* polegałoby chyba na tem, że Varney jest doradcą Leicestra. Pozatem stosunek to wprost odmienny. Varney to t. zw. czarny charakter, ideał łotra, zły duch bohatera. Rzecz

---

[1]) Na posiedzeniu Wydziału II. dnia 27. grudnia 1818. i Wydz. I. dnia 4. lutego 1819, zdając sprawę z *Bibliothèque universelle* (J. Kallenbach, Nieznane pisma).

[2]) Poznań, 1865, III. 163.

[3]) Wykazuję to szczegółowo w studyum porównawczem *Pan Tadeusz Mickiewicza a romans Waltera Scotta.*

[4]) Wydanie Towarzystwa literackiego im. A. Mickiewicza, Lwów, 1893, s. 3 n.

[5]) S. W i n d a k i e w i c z. *Walter Scott i lord Byron w odniesieniu do polskiej poezyi romantycznej.* Kraków, 1914, s. 15—16.

jasna, że motywy i sposoby działania muszą być u Varneya i Rymwida zasadniczo różne.

Natomiast widoczne są bardzo silne analogie w stosunku Litawora i Grażyny, a Fergusa Mac-Ivora i Flory z powieści *Waverley*.

Uderza przedewszystkiem łudzące podobieństwo księcia Nowogródka do jego żony w *Grażynie,* a potężnego naczelnika klanu do jego pięknej siostry w *Waverleyu*. Różnica w romansie Waltera Scotta między dwiema postaciami tkwi chyba w pewnej kobiecości rysów Flory, bo zresztą jedną osobę możnaby wziąć za drugą:

Flora Mac-Ivor bore a most striking resemblance to her brother Fergus... They had the same antique and regular correctness of profile; the same dark eyes, eye — lashes, and eye — brows; the same clearness of complexion, excepting that Fergus was embrowned by exercise, and Flora s possessed the utmost feminine delicacy. But the hanghty, and somewhat stern regularity of Fergus features, was beautifully softened in those of Flora. Their voices were also similar in tone, though differing in the key. [1])

Słowem Flora to sobowtór Fergusa.

Gdybyśmy się jednak chcieli oprzeć jako na przesłance do wniosku na tym tylko motywie, łatwobyśmy mogli zejść na bezdroża. Motyw to bowiem dawny i często się powtarzający. Sam W. Scott powiada mimochodem, że Mac-Ivor i siostra byli tak podobni do siebie, jak Sebastyan i Viola. Nie wiemy, co prawda, czy Mickiewicz znał *Twelfthnight* w dobie tworzenia *Grażyny,* ale znał z pewnością ks. Wirtembergskiej *Malwinę*, w której podobieństwo uderzające dwu braci jest nawet podstawą całej intrygi, jak w Hoffmanna *Elixiere des Teufel*s. Komedya francuska XVIII. wieku nie gardziła również tym motywem. Dodajmy, że u samego Scotta z niesłychanem podobieństwem brata i siostry spotykamy się jeszcze w *The Abbot*, a jest ono tam źródłem dziwnych powikłań.

Ale w *Waverleyu* i w *Grażynie* z motywem nadzwyczajnego podobieństwa wodza i stojącej przy jego boku postaci niewieściej wiąże się motyw inny: *stosunek ideowy* tych dwojga, wypływający ze stosunku ich wnętrza duchowego, ich charakteru, ich pojęć.

Fergus w swych działaniach publicznych kieruje się w ogromnej mierze względem na własną osobę, na wyniesienie, na przyćmienie wszystkich, w sercu Flory Mac-Ivor pała ogień najczystszej miłości sprawy ojczystej, dla niej gotowa ona na wszelką ofiarę. Fergus ma w sobie rys rycerskości, jest dzielny, nieustraszony nawet, ale w gruncie rzeczy jest egoistą, nie może ścierpieć, by go ktoś przeniósł, Flora żyje tylko dla idei. I w tym

---

[1]) *Waverley or'tis sixty years since by sir Walter Scott,* Lipsk 1845, s. 145.

też duchu stara się oddziaływać na brata, który, nie zdając sobie z tego sprawy, opierając się nawet, poddaje się jednak jej uszlachetniającemu wpływowi:

„Accustomed to petty intrigue, and necessarity involved in a thousand paltry and selfish discussions, ambitious also by nature, his political fait was tinctured, at least, if not tainted, by the views of interest and advancement so easily combined with it; and at the moment he should unsheathe his claymore, it might be difficult to say whether it would be most with the view of making James Stewart a king, or Fergus Mac-Ivor an earl. This indeed, was a mixture of feeling which he did not avow even to himself, but it existed, nevertheless, in a powerful degree. In Flora's bosom, on the contrary, the zeal of loyalty burnt pure and unmixed with any selfish feeling...[1])

Niezmierna ambicya i bezwzględna, ofiarna miłość sprawy — kontrast silnie zaznaczony, stale podkreślany.[2]) A teraz *stosunek* tych dwojga do swoich, do tych, nad którymi los użyczył im władzy. Znów przeciwieństwo:

Her love of her clan, an attachement which was almost hereditary in her bosom, was, like her loyalty, a more pure passion than that of her brother. He was too thorough a politician regarded his patriarchal influence too much as the means of accomplishing his own aggrandirement, that we should term him the model of a Highland Chieftain. Flora felt the same anxiety for cherishing and extending their patriarchal sway, but it was with the generous desire of vindicating from poverty, or at least from want and foreign oppression, those whom her brother was by birth, according to the notion of the time and country, entiled to govern.[3]

Jak z tego widać, analogie sięgają daleko. Toteż nasuwa się uzasadnione przypuszczenie, że nie są one przypadkowe, zwłaszcza, o ile weźmiemy pod uwagę stosunek ambitnego, żądnego sławy, chciwego wyniesienia, bezwzględnego w użyciu środków naczelnika klanu do siostry, kochającej tylko ojczyznę i sprawę, której się poświęciła, trwożnej o los swych poddanych

[1]) Tamże s. 146.

[2]) Z uwag powyższych nie wynika oczywiście i wynikać nie ma, jakoby koncepcya postaci Grażyny powstała pod wpływem kreacyi Flory. Wiemy dobrze, że pomysł bohaterskiej niewiasty zrodził się jeszcze w latach młodzieńczych poety, i że motyw ten pojawiał się w rozmaitej inkarnacyi, w znamiennem zróżniczkowaniu. Wykazał to i udowodnił niezbicie prof. *J. Kallenbach* w studyach swych o utworach Mickiewicza z doby młodości. — O genezie rycerskich upodobań Grażyny u prof. *W. Bruchnalskiego* op. cit., tudzież w studyum tegoż *Mickiewicz — Niemcewicz*, Lwów, 1907.

[3]) Op. cit., s. 147.

by nie popadli w obce jarzmo, oddziaływającej w tym duchu na brata. Gdy Fergus mówi o osobistych widokach, Flora odpowiada mu: „No; you have anator bride — Honour!“ (s. 161). W dodatku oba motywy: uderzającego podobieństwa i wzajemnego, znamiennego stosunku łączą się, jak to już podkreśliliśmy, w obu utworach, splatają się z sobą, acz w *Waverleyu* nie doprowadzają do konsekwencyi.

Wobec tego mniejsze będzie miało znaczenie podobieństwo jeszcze jednego, prócz wspomnianych, rysu charakteru u Litawora i Mac-Ivora. Tym rysem to gwałtowność jednego i drugiego.[1]) W *Grażynie* popędliwość Litawora niepomierna rysuje się najjaskrawiej w scenie z Rymwidem, kiedy księciu „gniew słowa tchnienie zatłoczył“ i kiedy „brzeszczotem koło stropu cisnął i siekł w podłogę“, w *Waverleyu* u Mac-Ivora dwukrotnie, raz w scenie z Edwardem (kiedy jednak zdołał sobą owładnąć, choć

»his eye flashed fifre, and he measured Edward as if to choose where he might best plant a mortal wound«),

drugi raz w scenie z wiernym mu Callum Begem

(Take thad — said Fergus — striking the boy upon the head with the heavy pistol — but with his whole force — take that for acting without orders, and lying to disguise it. Callum received the blov witthout appearing to flinch from it, and fell without sign of life.[2])

Stosownie do tego rysu, uwydatniającego się aż nazbyt wyraziście, kreśli też Scott portret Mac-Ivora:

»The eye-brov and upper lip bespoke something of the habit of peremptory command and decisive superiority. Even his courtesy, though open, frank, and unconstrained, seemed to indicate a sense of personal importance; and, upon any check or accidental excitation, a sudden, though transient lour of the eye, showed a hasty, hanghty, and vindictive temper, not less to dreaded because it seemed much under its owner's command. In short, the countenance of the Chieftain resembled a smiling summer's day, in which, notwihstanding, we are made sensible by certain, though slight signs that it may thunder and lighten before the close of evening.[3])

---

[1]) Obaj w pewnych chwilach przypominają Achillesa, i Litawor może się też niewątpliwie wykazać szerszem drzewem genealogicznem. Porów. piękne studyum prof. *I. Chrzanowskiego „Źródła klasyczne dwóch utworów romantycznych. Grażyna a Iliada* w książce *Z epoki romantyzmu, studya i szkice*, Kraków, s. 207 n. Tam bystra uwaga, że Mickiewicz, posługując sie nowoczesną techniką artystyczną, uplastycznił lepiej od Homera gwałtowność bohatera poematu.

[2]) Op. cit. s. 372.

[3]) Op. cit. s. 132.

Portretem posługuje się też ale w chwili właściwej, jak i W. Scott niejednokrotnie — Mickiewicz, by dać poznać gwałtowność temperamentu i uczuć Litawora („Widna posępność zmarszczonego czoła, Przycięte usta, oczu błyskawica I surowego zagorzałość lica“). Hamować potrafią się obaj — do czasu („Siadł i z kłamliwą spokojnością mówi...“).

Godzi nas z oboma ich rycerskość i uczucie: Mac Ivora — dla siostry, Litawora — dla żony, godzi także ich zgon tragiczny, bohaterski.

* * *

Jeśli jednak pochodzenie wskazanych motywów w *Grażynie* od W. Scotta mogłoby na upartego uledz zakwestyonowaniu, związek genetyczny pewnych motywów w *Waverleyu* i w *Konradzie Wallenrodzie* widoczny jest jak na dłoni. Nie sposób zaś przypuścić, by Mickiewicz nie znał *'Tis sixty years since* w dobie tworzenia „powieści historycznej z dziejów litewskich i pruskich“. Jakżeby to być mogło, gdy jeszcze w roku 1823 dopraszał się o drugorzędne romanse Scotta,[1]) gdy, bawiąc w Moskwie, ubolewał, że Polacy romansami wielkiego pisarza dostatecznie się nie interesują.[2]) Istotnie znajomość *Waverleya*, jakkolwiek już i przedtem, jak widzieliśmy, w najwyższej mierze prawdopodobna, w tej dobie nie ulega wątpliwości.

Licznych wpływów lektury powieści poetyckich i romansów skotowskich na *Konrada Wallenroda* dopatrzył prof. Windakiewicz. Nie na wszystkie wywody autora można się zgodzić, ale, nie pisząc tu recenzyi studyum, nie mogę się wdawać w szczegóły.[3]) Zajmą mię w tem miejscu wyłącznie uwagi od-

---

[1]) K a l l e n b a c h *Nieznane pisma*, Kraków, 1910, s. 375, 397.

[2]) Kor. z r. 1827, do Odyńca (wrzes. — paźdz.).

[3]) Podobieństwo »opowiadania« Redmonda O'Neale (»Rokeby«) i Waltera jest ogólnikowe, »szczegół wzięty do charakterystyki Aldony« z *Marmiona* kwestyonuje sam autor (s. 19), o nagradzaniu śpiewaków na uczcie czytał Mickiewicz u Beckera, opis publicznego posiedzenia trybunału Templaryuszów (*Ivanhoe* r. XXXVII) jest o tyle chyba analogiczny do obioru W. Mistrza w *K. Wallenrodzie*, że w »Ivanh« przed rozpoczęciem czynności sądowych Templaryusze śpiewają psalm: »Venite exultemus Domino«, w *Konr. Wallenrodzie* zaś kapituła hymn do św. Ducha (pozatem analogii niema); *The Bloody Vest* z *The Talisman* n i e m a n i c a n i c w s p ó l n e g o z Pieśnią wajdeloty i Alpuharą. To, że Blondel de Nesle i Halban śpiewają pieśni »odpowiednie do sytuacyi« i że pierwsza część »Krwawej sukienki« różni się stroficznością od drugiej części, nie może być dostateczną podstawą do wysnuwania wniosków. Cóż za związek między »przygodami miłosno

noszące się do uczty. Prof. Windakiewicz nie uwzględnił rozprawy prof. Bruchnalskiego, [1]) z której niezbicie wynika, że pewne szczegóły w Uczcie są owocem pilnej lektury Beckera. Prof. Bruchnalski przypomina mianowicie instalacyę Winrycha na w. mistrza, poczem cytuje przypisek poety do *Grażyny*: „Tak dobre przyjęcie poety zachęciło przytomnego Prusaka, nazwiskiem Rizelus; prosił więc o pozwolenie śpiewania w ojczystym języku litewskim i sławił dzieła pierwszego króla Litwinów, Wajdewuta; w. mistrz i Krzyżacy, nie rozumiejąc i nie lubiąc mowy litewskiej, wyśmiali poetę i dali mu w podarunku talerz pustych orzechów". Ta więc biesiada niewątpliwie „dostarczyła Mickiewiczowi materyału historycznego do Uczty" i „z niej zaczerpnął kilka motywów do swego poematu".

Mimoto jednak są w Uczcie również echa pilnego rozczytywania się w W. Scocie, i prof. Windakiewicz nie bez słuszności przypomina z *The Lay of the Last Minstrel* postać śpiewaka minstrela, jako stróża i szerzyciela wspomnień narodowych „the jovial priest of mirth and war", „who sung of Border chivalry".

Z punktów stycznych, uwydatnionych przez prof. W.. te w szczególności zasługują na uwagę:

Starzec jeden i drugi skarzy się na zmianę czasów:

Old times were changend, old manners gone — śpiewak, niestety śpiewać nie mam komu.

The last of all the Bards was he, Who sung of Border chivalry — Niech wam ostatni w Litwie wajdelota, nuci ostatnią litewską piosenkę.

And I, alas! survive alone — Samotny w obcej ziemi zestarzałem rycerskiemi« (określenie samego W. Scotta) a »pieśnią gminną stojącą na straży narodowego pamiątek kościoła«! Uwagi na temat wprowadzania tych samych postaci w nowe sytuacye pod przybranemi nazwiskami i w przebraniu mieszczą w sobie jeszcze najwięcej materyału, ale wymagają sprecyzowania. Przeciwko dopatrywaniu podobieństwa między wychowaniem Whistlera (w *The Heart of Midlothian*) a Waltera w *K. Wallenrodzie* najsolenniejszy protest! Dziki chłopak, bity przez starego zbója, odpowiada nie płaczem, lecz szyderstwem i obelgami. Oto wszystko! Brian de Bois-Gilbert roztacza przed Rebeką (w *Ivanh.*) światowładcze plany i gotów uciec z nią w świat, ale i grozi jej równocześnie. Postać to odpychająca. To też autor sam nie chce z pewnością twierdzić, »czy tych rysów (do stosunku Konrada z Aldoną) zaczerpnął Mickiewicz z powieści Scotta« (s. 25). Z pewnością nie zaczerpnął. Prawdziwa szkoda, że w studyum prof. Windakiewicza wiele uwag bez wszelkiej wątpliwości bardzo cennych pomieszano z zestawieniami doprawdy bez znaczenia.

[1]) *Źródła historyczne Konrada Wallenroda.* Pamiętnik Towarzystwa liter. im. A. Mickiewicza, T. III, Lwów, 1889, s. 102 n.

W sceneryi oczywiście podobieństwa niema, i o tem też prof. W. nie mówi.

Wszelako na koncepcyi Uczty zaważyła również lektura *Waverleya*. O ile i w jakiej mierze, pouczą cytaty.

Więc również uczta, przed wojną — w górach u Mac-Ivora — olbrzymia sala, pierwsze miejsce przy stole zajmuje sam naczelnik klanu, obok niego Edward jako gość, dalej naczelnicy innych klanów i inni; gwar wielki, toast na cześć Edwarda (zamącony protestem), muzyka, piszczałki.

Ale Mac-Ivor innej chce pieśni.

»This ceremony being requited in kind, the Chieftain made a signal for the pipes to cease, and said aloud: Where is the song hidden, my friends, that Mac Murrough cannot find it?«

A wówczas występuje starzec — bard i poczyna nucić a raczej recytować, zrazu głosem cichym, a potem coraz potężniejszym:

»Mac Murrough, the family bhairdh, an agend man, immediatety took the hint, and began to chant, whit low and rapid utterance, a profusion of Celtic verses, which were received by the audience with all the applause of enthusiasm. [1]) As he advanced in his declamation, his ardour semed to increase...«.

Ale nucąc swą pieśń, pełną treści, prócz Mac-Ivora i klanowców ma bard na myśli jeszcze kogoś, gościa właśnie, który dotychczas był w służbie wrogów Highlanderów. Zrozumiał to Edward:

»He seemed to Edward, who attended to him with much interest, to recite many proper names, to lament the dead, to aphostrophire the absent, to exhort, and entreal, and animate those who were present. Waverley thought he even discerned h i s o w n n a m e, and was conwinced his conjecture was right, from the eyes of the company being at that moment turned towards him simultaneously...«. [2])

Po tej recytacyi zapanowała w sali głucha cisza...

(»When the song ceased, there was a deep pause...«).

Ciąg dalszy pieśni dośpiewa nie czuły słuchacz, lecz — Flora Mac-Ivor. Scenerya się zmieni, znikną biesiadnicy, harfę ujmie siostra Fergusa i przy dźwięku jej strun zanuci przedziwną

---

[1]) W tem wrażeniu na słuchaczach oczywiście różnica — jasno się tłumacząca. W *K. Wallenrodzie* dwaj są tylko słuchacze, którzy rozumieją sens słów Wajdeloty i którzy wrażeniu się poddają.

[2]) Op. cit. s. 142 — 3.

pieśń,[1]) w której wypowie cały swój ból, rzuci słowa pogardy małym wnukom wielkich ojców-bezdzietnych i jeszcze raz wezwie do czynu. Bo cóż się dzieje. Sen twardy objął synów Gala, zdrętwiały serca.

»There is mist on the mountain, and night on the vale,
But more dark is the sleep of the sons of the Gael.
A stranger commanded-it sunk on the land,
It has frozen each heart, and benumb'd ewery hand!

— — — — — — — — — — — — —

Sromota padła na kraj — bard poto chyba ma wywoływać dzieje przodków, by wstyd pokrył lica wnuków.

The deeds of our sires if our bards should rehearse,
Let a bl ush or a blow be the meed of their verse!
Be mute every string, and be hush'd every tone,
That shall bid us remember the fame that is flown.«

— — — — — — — — — — — —

Ale nie! zbliża się chwila, zjawił się mąż oczekiwany!

»But the dark hours of night and of slumber are past,
The morn on our mountains is dawning at last;
Glenaladale's peaks are illumed with tho rays,
And the streams of Glenfinnan leap bright in the blaze.[2])

— — — — — — — — — — — —

Ye sons of Brown Dermid, who slew the wild boar,
Resume the pure faith of the great Callum-More!
Mac-Neil of the Islands, and Moy of the Lake,
For honour, for freedom, for vengeance awake!«[3])

Pieśń przerwana wskutek niespodzianej przeszkody. O, nie wiesz, ileś stracił — mówi Flora do Edwarda — bard zwracał się jeszcze do Vich Jan Vohr'a (Fergusa), a nadto była tam apostrofa do jasnowłosego syna człowieka obcego, żyjącego w kraju gdzie trawa wiecznie zielona.

---

[1]) Flora had exchanged the measured and monotonous recitative of the bard for a lofty and uucommon Highland air... (s. 155).

[2]) Przypisek objaśnia: »Thé young and daring Advanturer, Charles Edward, landed at Glenaladale, in Moidart, and displayed his standard in the valley of Glenfinnan, mustering around in the Mac-Donalds, the Camerons, and other less numerous clans, whom he had prevailed on to join him.« Na czele Highlanderów stanął Mac-Ivor.

[3]) Op. cit. s. 155 — 6.

(»Besides, you should have heard a practical admonition to the fair — haired son of tho stranger, who lives in the land where the grass is always green...«).

Lecz koniec pieśni musi mu zanucić! I nuci, głosząc raz jeszcze pobudkę, przypominając wielkich ojców... Jeśli potomkowie ich nie potrafią żyć tak jak oni, niechże przynajmniej zdołają umrzeć, jak oni umierali, a jarzma na szyi nie noszą:

But the brand of each chieftain like Fin's in his ire!
May blood through his veins flow like currents of fire!
Burst the base foreign yoke as your sires did of yore,
Or die like your sires, and endure it no more!

Jak w Uczcie w *Konradzie Walenrodzie* łączą się motywy z uczty przedstawionej u Beckera, z wstępów i zakończeń pieśni w *The Lay of the Last Minstrel* i uczty w *Waverleyu* — to z powyższego zestawienia widoczne.

Więc sam motyw uczty, wydanej przez wodza na cześć gości, powtarza się. „Włoch otyły“ i „trubadur od brzegów Garony“ odpowiadają niemieckiemu „minnesingerowi“ z uczty Winrycha von Kniprode, śpiew Rixellusa „w ojczystym języku litewskim“ — śpiewowi w takimże języku Halbana, przyjęcie tego śpiewu przez słuchaczy (z wyjątkiem naczelnych postaci) tu i tam analogiczne [1]. Ale na tem i koniec podobieństw. Możnaby je więc określić jako podobieństwa zewnętrzne. Inny jest stosunek łączący barda z „The Lay of the Laste Minstrel“ z Halbanem: obaj — to ostatni wajdeloci, którzy nucą pieśni o swej ojczyźnie. Ale rola ich w poemacie jest zupełnie różna, śpiew minstrela nie ma określonego celu, nie ma spełnić obmyślanego wprzód zadania.

Natomiast zarówno wyrazem głębokiego bolu patryotycznego jak i pobudką do czynu jest w *Waverleyu* pieśń Mac Murrougha, a w *Konradzie Wallenrodzie* pieśń Halbana. Pierwszą część tej pieśni barda szkockiego, a raczej improwizowaną recytacyę [2])

---

[1]) »W. Mistrz i Krzyżacy, nie rozumiejąc i nie lubiąc mowy litewskiej, wyśmiali poetę i dali mu w podarunku talerz pustych orzechów« — »A Niemcy z cicha: Czyliż do biesiady Przypuszczać mamy żebrające dziady? Kto słucha pieśni i kto je rozumie? Takie odgłosy w biesiadniczym tłumie Coraz żywszymi przerywano śmiechy; Paziowie krzyczą, świstając w orzechy: Oto jest nuta litewskiego śpiewu!«.

[2]) Poeta objaśnia w przypisku »The Highland poet almost always was an improvisatore«, a Flora Mac-Ivor mówi do Edwarda, pytającego, czy bard zwracał się z odezwą istotnie do niego »You have a quick observation, Captain Waverley, which in this instance has not deceived you. The Gaelic language, being uncummonly vocalic, is well

(bo za to trzeba ją uznać), pokrywa mgła pół-tajemniczości. Bard wygłasza ją cichym głosem, który miarowo przybiera na sile. On sam zrazu ma oczy spuszczone ku ziemi, potem je wznosi z wyrazem jakby prośby, potem jakby rozkazu — sam się swym śpiewem podnieca, a wrażenie udziela się słuchaczom. Edward rozumie, że bard opłakuje zmarłych, że prosi, zaklina, upomina obecnych, ba że zwraca się i do niego. Po skończonej recytacyi zapada głuche milczenie. Ale to były pierwsze akordy, introdukcya. Potężny hymn bolu patryotycznego, zaklęć gorących i wiary, że oto nadchodzą znów czasy — to „koniec pieśni", wyśpiewany przez Florę Mac-Ivor. Przewodnie motywy tego hymnu (hymnu z ducha, nie z formy) to: uczucie niezmiernego żalu po wielkiej, górnej przeszłości, płacz wewnętrzny nad dolą dzisiejszą, przywoływanie na pamięć wielkich ojców, przeciwstawianie im skarlałych wnuków, wyrażenie wiary, że nadszedł znów czas... Wszystkie te motywy odnajdziemy w recytacyi i pieśni Wajdeloty. Ale nie sądźmy, że spotkamy się z podobną strukturą. Stosunek recytacyi barda do płomiennej pieśni (o ile chodzi o zdolność budzenia wrażeń i uczuć w czytelniku) odpowiada stosunkowi recytacyi Halbana do Pieśni wajdeloty, natomiast motywy z *There is mist on the mountain* znajdziemy i w recytacyi i w pieśni wajdeloty. Nie znajdziemy natomiast w pieśni wyśpiewanej przez Florę Mac-Ivor, tego, co jest w Pieśni wajdeloty najcenniejsze, najznamienniejsze i najgłębsze, tego przeświadczenia o mocach tkwiących w „pieśni gminnej", o tem, że stoi ona „na straży narodowego pamiątek kościoła." Bo też Mickiewicz tworzył ową „arkę przymierza" w niezwykłem podniesieniu ducha, dawał wyraz własnemu bolowi, własnym porywom i — wiedział, czem jest dla narodu ta pieśń i cała pieśń jego, cała twórczość.[1]) Echa lektury mogły się odezwać i odezwały się, ale odegrały one istotnie tylko rolę pobudzających motywów. Ton, nastrój Pieśni wyższy jest w *Konradzie Wallenrodzie* o całą skalę, lśnią tam naprawdę i „skrzydła archanielskie" i — „miecz archanioła". Słowem, stosunek *There is mist on the mountain* do recytacyi i Pieśni wajdeloty jest taki, jaki zachodzi między motywami piosnki ludowej a czerpiącem z tych motywów dziełem

---

adapted for sudden and extemporaneous poetry; and a bard seldom fails to augment the effects of a premeditated song, by throwing in any stanzas which may be suggested by the circumotances attending the recitation.« (s. 151).

[1]) Rzecz bowiem jasna, że w *K. Wallenrodzie* tym ostatnim Wajdelotą jest sam Mickiewicz (*J. Kallenbach. A. Mickiewicz,* Kraków, 1897, I, 211 — 212). Zdaje się, że i W. Scott uważał się za takiego, jakby wnosić można z r. LXXII. *Waverleya* (A Postscript, which should have been a Preface).

sztuki genialnego muzyka, który, rozwijając motywy i dobywając z nich nowych piękności, na ich tle odsłania skarby nieprzebrane duszy — własnej.

A teraz jeszcze słowo o postaci Halbana, o roli znamiennej tej postaci. Otóż Halban ma swoiste cechy t. zw. postaci kierowniczych w romansach skotowskich. O tem, na czem polega w powieści ich racya bytu, jakie zadanie mają z woli autora do spełnienia, co je zabarwia typowo, piszę obszernie we wzmiankowanem już studyum, w którem zajmuję się stosunkiem zachodzącym między *Panem Tadeuszem* a romansami W. Scotta. W *Panu Tadeuszu* taką postacią kierowniczą jest ksiądz Robak, ma wszystkie znamiona kreacyi tego typu, spełnia tę samą rolę, co tego rodzaju postaci w romansach autora *Waverleya*. Nie będę tu powtarzał tych uwag, zaznaczę tylko, że postać kierownicza, której geneza tkwi w romansach Fieldinga, Goldsmitha, A. Radcliffe i i., ale u Scotta przybiera określone cechy, działa obok bohatera powieści. Postać to nierzadko tajemnicza (w pewnej mierze tajemnicza — zawsze, z biegiem akcyi osłony tajemniczości opadają), potrafi być wszędzie obecna, utrzymuje częstokroć stosunki z najwybitniejszemi osobami, wszystkiem naprawdę kieruje (choć się z tem ukrywa), dzierży w swym ręku nici akcyi politycznej, wywiera na bieg jej decydujący wpływ, kieruje też krokami bohatera powieści, ten zaś poddaje się jej wpływowi z wolą swą lub bez woli. W pewnych chwilach, w miarę potrzeby, występuje w przebraniu, oczywista, by nie dać się poznać. Takiemi typowemi postaciami kierowniczemi są u W. Scotta w *The Antiquary* Edie Olchitree, w *Rob Roy* kreacya, która dała nazwę romansowi, w *The Abbot* Magdalena Graeme, jakkolwiek we wszystkich niemal romansach skotowskich rola ich jest znacząca, choć w późniejszych się załamuje.

Zbyteczna niemal wykazywać, że wszystkie cechy charakterystyczne postaci kierowniczych łączy w sobie istotnie kreacya Halbana. Unaocznijmy to jednak sobie. On to, Halban, w niewoli rozbudził w piersi Waltera Alfa uczucia miłości ojczyzny, on podniecał uczucia zemsty przeciw Niemcom, on to uczył Alfa, jak przejąć ma sztuki wojenne od Niemców i jak zyskać ich ufność, słowem poddał mu cały sposób skruszenia potęgi Zakonu. Z nim Alf odjechał Aldonę. A potem on był Alfa „duszy spowiednikiem“ i „serca powiernikiem“, on jeden umiał wywierać na rzekomego zakonnika wpływ przemożny, gdy ten popadał w stan graniczący z szaleństwem („Stary Halban siada i wzrok zatapia w oblicze Konrada...“). Co więcej, utrzymuje Halban — jako „mnich“ — stosunki z najznakomitszemi osobami w Zako-

nie, jego rady zasięga arcykomtur przed obiorem w. mistrza, on faktycznie o obiorze rozstrzyga („Słowo rycerskie: na jutrzejszej radzie on mistrzem naszym! — Zgoda, krzykną, zgoda.“) W czasie uczty występuje w przebraniu (w stroju Prusaka czy Litwina, z osłoniętymi oczyma i czołem), pieśnią swą pobudza Alfa do czynu i wpływa na zmianę zamiarów i kroków Witolda, on wreszcie opuszczeniem ręki przyzwala na śmierć Konrada, ale sam przeżyje go, by wzbudzić mściciela jego kości.

Nie szukajmy jednak wśród walterskotowskich postaci kierowniczych prototypu kreacyi Halbana, to znaczy nie szukajmy go w jakiejkolwiek jednej określonej powieści. Halban bowiem ma znamiona wogóle typu, właśnie typu tych kierowniczych postaci, ale nie jest odzwierciedleniem, powtórzeniem żadnej poszczególnej z pośród nich. Gdybyśmy chcieli koniecznie znaleźć postać, do której Halban rolą swą (boć nie ideowem znaczeniem) najwięcej jeszcze się zbliża, to wskazalibyśmy w *The Abbot* tajemniczą Magdalenę Graeme, oddaną całą sprawie wiary i nieszczęsnej królowej.

Magdalena to bowiem budzi w piersi Rolanda, jako dziecka, pierwsze uczucia miłości i nienawiści, sama umieszcza go w zamku wrogów (co wie Roland o sobie, o swem pochodzeniu, o swej krzywdzie, to wie tylko od niej), roztacza nad nim opiekę, zapowiada mu, że zbliża się czas, w którym dokonają się sprawy nadzwyczajne, a i on będzie miał w nich swą cząstkę, wogóle kieruje losem i krokami Rolanda (jego wstąpienie do służby Halberta), ale myśl przyświeca jej jedna: on będzie wykonawcą jej planów politycznych. Potem występuje jako matka Nicneven (z twarzą zasłonioną), kieruje akcyą około uwolnienia uwięzionej królowej, odsłania pochodzenie Rolanda, wreszcie wiedzie go przed królowę z prośbą gorącą, by się nim zaopiekowała. Ona sama pójdzie w świat, by iść z kraju do kraju. A i tam nawet, gdzie ojczyzna jej nieznana, i tam będą ją pytali, kto jest ta królowa, za którą ona zanosi modły tak gorące. To jej ślub. I idzie, ostatnie spojrzenie rzuciwszy na Rolanda.

„I will glide like a ghost from land to land, from temple to temple; and where the very name of my country is unknown, the priests shall ask who is tpe Queen of thal distant northern land, for whom the aged pilgrim was so fervent in prayer... Let no one speak or follow me — my resolution is taken — my vow cannot be cancelled. She glided from their presence as ske spoke, and her last look was upon her beloved grandchild.“ The Abb., Lipsk, 1860, s. 411).

Wogóle jednak, jak powiedziałem, nie szukajmy pierwotworu choćby dlatego, że w całej twórczości Mickiewicza nie znajdziemy kreacyi, która byłaby odzwierciedleniem jakiejś istniejącej już wprzód w dziele literackiem. Czasem rysów wspólnych znajdzie się bardzo wiele i związek genetyczny będzie niewątpliwy

(jak w postaci Caleba w *The Bride of Lamm* i Gerwazego w *Panu Tadeuszu*), a jednak postać mickiewiczowska będzie mimoto niezmiernie swoistą i przemogą w niej oryginalne rysy etniczne. Bo też umysły twórcze genialne łączą z „literaturą" zupełnie inne związki jak choćby wybitne talenty. Geniusze nie rzadko nie cofali się przed przejmowaniem ogólnych pomysłów, zwłaszcza zaś środków technicznych, faktury, ale nigdy nie modelowali postaci według gotowych wzorów.

To wszelako stwierdzić należy, że w *Konradzie Wallenrodzie* są elementy nie tylko bajronowskie, ale i silne stosunkowo elementy walterskotowskie.

Lwów. *Konstanty Wojciechowski.*

Recenzye i sprawozdania.

Zimorowica Bartłomieja *Sielanki* (*1663*) *wydał Jan Łoś* (Biblioteka Pisarzów Polskich nr. 71) Kraków, nakł. Ak. Umiej., 1916, 8-vo, str. VIII + 187.

Nie ufałem przedrukom i wyglądałem z niecierpliwością wydania na podstawie pierwodruku; niestety, oczekiwania zawiodły, bo i sam pierwodruk już obfituje w gorszące myłki i wydawca do jego błędów pododawał własne, szczególnie w objaśnieniach słownych i rzeczowych. Zimorowic widocznie nie dopilnował druku (zdaje mi się krakowskiego) w swoim Lwowie; może i rękopis był mało czytelny, stąd liczne omyłki zecerskie; inne popełnił wydawca, poprawiając mylnie tekst poprawny i źle go tłumacząc.

Wena poetycka Zimorowicowa była bardzo uboga, sądząc po puściznie — chybaby za młodu w erotycznych wyszafowała się pieniach; powtarza stale motywy (nawet w jednej i tej samej sielance!) i zwroty (np. po głowie = po śmierci, przestawić się = umrzeć i i.); naśladuje wiele, Kochanowskiego, i w wyrazach — obrazach, i w układzie całkowitym (np. sielanka ostatnia tren ostatni przypomina); Simonidesa (np. wiersz 15—17 pierwszej sielanki powtarza jego motyw o mętnym Nilu i czystym potoczku); motywy ogólnie znane, np. o wymianie strzał śmierci i miłości (sielanka piąta, wiersze 109—190, gdzie zaraża oryginału przeciw zaraza wydawcy obronićby można). Wyróżnia się natomiast na swą korzyść od poprzedników i następców tem, że pomimo oklepanek mitologicznych i przesady ckliwej sielanki jego siołem i ziemią czerwonoruską silniej się przejęły, że góruje w nich koloryt miejscowy w obrazach i słowach, w licznych zwyczajach przedewszystkiem, jak właśnie wymienione przestawić się = umrzeć; więc czytam siel. 1, w. 38 »ja z nich zbieram pasówki i przałki wyborne« naturalnie spasówki (gruszki, dojrzewające 15 sierpnia na Spasa).

Jak zaś wydawca wywiązał się z swego zadania, oto przykład z tejże sielanki, ww. 47—53. Czytamy tam:

(Izali) Madorus z Angeliką przemianków społecznych
Nie wyrzynali w dębach i jaworach wiecznych?
A przecię i dąbniki w tynki rozsadzone

Ogień łakomy pożarł... jako znikła
Tej wiosny w oczach naszych Weryna niezwykła...
Pokwapiła w podziemne krainy z Zefirem.

Wydawca objaśnia: „Madorus z Angeliką zapewne bohaterowie jakiegoś popularnego w XVII w. romansu; przemianki litery powiązane, monogramy; tynek nizki i mały wał, zagon; jakaś Weryna zmarła wtedy, kiedy Zefir wiać przestaje, co w Grecyi bywało w końcu lata«. Wszystko wierutne bajki, Medor z Angeliką piszą przemianki (t j. coraz inne imiona; słowo to było znane Zimorowicowi z warsztatu, w którym każdy młodzieniec »przemianków« dostawał) w 19 pieśni Orlanda Szalonego, w oktawie 36 (Nożem natychmiast na skórze, t. j. na korze, — skóry zamiast naszej kora używaią stale Kochanowski, Miaskowski, Zimorowic — drożyła.. nietylko na skórze... kamieniu, ale i na murze »Angelika i Medor« coraz odmiennymi sposobami związani węzłami — ruskie wienziel — różnemi itd.) i rodzi się ciekawe pytanie, skąd się Zimorowic tego doczytał? czy z tłumaczenia polskiego, coby tak rychło do rąk dostał? chyba nie z relacyi ustnej tylko albo z obcego mu oryginału włoskiego; tynek nie jest zagon, lecz płot (przecież z niemieckiego Zaun poszedł); Weryna na wiosnę umarła, więc z »Zefirem« położono tylko dla rymu zamiast z wiatrem lub wichrem, co roznosi »proch zbutwiały i próżne nadzieje«, jak w siel. 2, w. 105 i częściej czytamy.

I tak ciągle należy staczać z wydawcą boje. Oto w sielance 2, której dokończeniem tylko jest 13, tak samo jak sielanka 16 jest dokończeniem 15-tej, Samyjło chwali św. Jura, że przodkowie nie zawiedli się na jego opiece, bo gdy przedtem Tatarowie ludzi napadali... »teraz za strażą jego (św. Jura) precz w pola zabiegli zagrody a przedmieścia w krąg wieńcem oblegli i my mu (św. Jurowi) oddajemy coroczne ofiary, aby także hamował od nas złe Tatary« (w. 129—138). Sens jasny: za strażą św. Jura zabiegły teraz zagrody miejskie daleko w pola a przedmieścia bezpiecznie obległy swym wieńcem gród warowny. Wedle wydawcy zaś »za sprawą św. Jura Tatarzy trzymają się zdala od Lwowa i tylko na przedmieściach bywają zapewne jako kupcy« — po prostu nie chce się oczom wierzyć, czytając coś podobnego. W tej samej sielance opowiada p. Bartosz, jak za młodu baśniami erotycznymi »imię swe Białej Rusi najlepiej objaśniał« (w. 238) naturalnie myśli o Białej Rusi t. j. o pannach-białogłowach i niema tu pomieszania Czerwonej Rusi z Białą ani mowy (z Heckiem) o Rusi budownej! Dodaje p. Bartosz: »aż kiedy w piąty snopek kłosy moje wiążę, widzę, iż je tą sprawą w ciemnej nocy grążę«. Heck, nieszczęśliwy w pomysłach i wydawca »snopek piąty« drukiem piątym liczą t. j. od Żywota Kozaków, Testamentu luterskiego i podobnych bredni, zwiedzieni w. 206 (»powiązałem niemało wierszów jako snopków«), ależ jeden wiersz z drugim w najmniejszym nie pozostaje związku. Piąty snopek, w który Zimorowic swe kłosy wiąże, to piąty „krzyżyk", to owa starość, co rychło nadeszła, przecież nie druki, co właśnie dlatego, że druki wierszów nie w nocy grążą, lecz na jaśnie wystawiają! I stąd

wynika, co i z innych ustępów (np. o śmierci dziatek), że sielankę napisał między 1638 a 1647 r, kiedy mu piąty snopek-krzyżyk się liczył. Wierszów-snopków wiązał Bartłomiej co niemiara, nie pięć tylko, aż je „z myśli wyrzucił, jak nikczemne śmieci“ (w. 217), nie licząc ich od jednego do piątego! tak i w. 279 i 280 (o sytniejszych potrawach i dziełach chwały godnych) nie odnoszą się do pisaniny „Hymnów“.

Do słownika wydawcy podostawały się wyrazy, co należą tylko do błędów drukarskich, np. nie istniejący w żadnym języku czap, zamiast capa; również nigdy nie słychany póki polszczyzny jakiś „krajek, brzeżek, zakątek“ (błąd to drukarski, spowodowany słowem kraje poprzedniego wiersza, siel. 10, w. 127 i 128, może kryjówka albo coś podobnego); również nie było na świecie nigdy grobszczynów, są tylko grobsztyny; nie istnieje żadne nawiszem (rusyzm) górą ani „nawiosy Bogenschutze“, lecz to Tatarowie nawiasem (krzywo) wypuszczają strzały a zecer raz pomylił je nawiszem a drugim razem umyślnie użył fałszywej formy, aby rym (niebiosy) dla oka uwydatnić (on tak samo pisze fałszywie z tej samej przyczyny obecznie zamiast obecnie (wiecznie); żeleżcze, zamiast żeleźce, dla rymu z jeszcze; kołaca dla rymu praca itd.; on stworzył niesłychanego na świecie Lewmistrza („majster robiący odlewy“ wedle wydawcy, ależ tu o kowalu, nie o giserze mowa!), czytaj może: kiedy też mistrz albo: ów albo byle co innego, tylko nie lewmistrz! Istotnych błędów wydawca natomiast nie poprawiał: porwali mi ciurowie na pasy dwa konie 16, 64 (czytaj na paszy); nie w oczemgńieniu lecz w ocemgnieniu (por. wyżej cz zamiast c w czap) itd. Czy istotnie w pierwodruku stoją obok siebie: sędziwy i szedziwy (str. 82 lat sędziwych, str. 85 owczarz szedziwy)? Niepotrzebnie poprawił wydawca t. j. popsuł Ankoskiej (Ankona) na Aońską, którą Wenera nigdy nie bywała (str. 38). Słuchajże go grzeszny XII, 32, nie ma sensu, bo grzeczny może? Kreskowanie o nie tylko zbyteczne ale i szkodliwe, pisze się nócić i nucić, strona (!), ogołem (str. 98) itd. W pierwodruku trafunku (siel. 17, w. 25) odmienił wydawca na frasunku, ale zostawił np. błędne wiersze: A teraz po jej głowie (t. j. po jej śmierci, ulubiony zwrot poety, powtórzony np. zaraz w w. 190 i 408 tejże sielanki) jakby odjął ręką Wszystko się odmieniło, ja sam ciężko steką: czytać należy, „jakby odjął rękę (tak ginie wszystko), ...ja sam stękam“ (nosówka zamiast — am dla oka tylko!). Bardzo też wątpię, żeby Zimorowic napisał, że „ptaszyna gniazdo wnuczętom (!!) swym wyściełać (forma ruska, nie polska) poczyna (pisklętom chyba, nie kuzynkom czy jakiemu innemu stopniu pokrewieństwa) w. 156. Czyż to Zimorowic pisał (siel. 16, w. 45) „unosząc głowy całe i głowy niezbite“ (może plecy albo piersi czy ręki?); dobre pierwodruku „przechodzili szlakiem“ (Tatarzy przecież zawsze tylko szlakami przechodzili!) odmienił wydawca mylnie na śladem (str. 119, dla rymu: jadem, ależ Zimorowic rymuje np. duszy: stosy str. 133, w. 109 i 110), więc zatrzymam trafny wyraz zamiast mylnego. Szalonie zamiast szalenie ma też W. Potocki.

Gorzej niż tekst wypadły objaśnienia; nie objaśniono tego, co warte objaśnienia, objaśniono (nieraz mylnie) to, co na nie nie zasłużyło; do przykładów powyżej zebranych dodam np. „umiał on co rok wiązać w dzień Piątnic Paraszkę“ — w słowniczku znajdziesz tylko: „Piątnice (rusyzm) wielki piątek“. Ależ „wiązaniem winszowanie zową w dzień imienin“ mówi Potocki W. Znowu się oczom wierzyć nie chce. Imieniny Paraszki (Paraskowii) przypadały naturalnie w dzień Piatnic = Paraskowii (w październiku) i w tento dzień wiązano ją, jak każdego na imieniny, skoro to wyraz techniczny; o wielkim piątku mowy niema! Sielanka czwarta kończy: „nasz taniec pięsy wyprawiał z podolską Połonką, teraz skoczy wekiery z Pasią nowożonką“; wekiera nazwa tańca ruskiego, pierwotnie kija, por. u S. Twardowskiego: (setnicy kozaków) jak bydło páruiąc aż ich wekierámi w kroku nie utrzymali (Władysław IV str. 127), wegiera baculus zacytowałem dwukrotnie z r. 1665, Rozprawy filolog., tom 31, str. 3 i 4. Wydawca zrobił z tego imię własne (Wiekiery) i nie umieścił w słowniczku. Brak tamże rusyzmu: smeredyny (Siel. 13, w. 104); gluty (str. 117); hałaj bre (siel 16); wtąż znaczy taksamo, nie „natychmiast, zaraz potem“; uprzejmy jest szczery; wróg w znaczeniu losu, częste w w. 17, także u Zimorowica często się powtarza, lecz niema go wcale w słowniku (np. str. 80: który wróg twemu zły szczęściu zaszkodził, kiedyś z żywota swej matki wychodził? wróg jakiś niespokojny wzbudza wojny str. 71). Serbskie pieśni były zawsze dumy historyczne, kutnarskie są erorycznej treści; robotne sielanki, nie są dziewczęta wiejskie, pracowite lecz wierne (siel. 10); gościniec do Arelatu, t. j. na zachód prowadzący, nie może być „gościńcem do Złoczowa“ (siel. 16); „długoż tak smętnie będziesz spiewał, o biedaszku“ (17, w. 340) mylnie rozdzielono, spiewać o biedaszku“ znaczy lamentować, biedaszku nie jest przypadkiem 5, lecz 7. Skąd się wydawca dowiedział, że „golanka — dziewczynka młoda, przenośnie rzecz niedojrzała“? gdyby był zaglądnął do Knapiusza, od którego miał wyjaśnienie dla orclowy („kamień łamány z gór nieciosany orclami też zowią“, — Wurzel? forma orclowy z fałszywych przedruków poszła), byłby znalazł: „gogołká, golanká, gáłaszká“ (zawiązek owocu) — „zbiera owoce obrywa golanki“ (siel. 11, w. 266), por. u Petrycego: „Niedoźrzałej nie zrywaj jagody, Zaniechaj golance czynić szkody, niechby tak na drzewie stała do lat swych, ażby doźrzała“ (str. 86 przedruku, w słowniczku tego samego wydawcy czytamy to samo „niedorosła dziewczynka, podlotek“). Ani fochy nie są „bajdurzenia“, lecz wymysły, grymasy, ani blazgonić nie znaczy „bajdurzyć“. Kijak, nie jest ten, co „za broń używa kija“, lecz rzeźnik (nie cechowy), włóczący się po wsiach, zakupujący bydło i sprzedający we dni targowe, nie codzień ani w jatkach miejskich; kobuźnik nie był „chłopcem przy sokołach czyli (!!) kobuzach“, bo sokoł szlachetny to nie podły kobuz, lecz kobuzią Ruś przezywano kozaczą; z kobył strzelać znaczy strzelać z poza kobylenia, kozłów ustawionych na prędce, nie jest to więc „rodzaj strzelby“ — ale to chyba wystarczy na dowód, że najnowsze wydanie Sielanek pozostało w tyle za najskromniejszemi wymaganiami; należało

się ściślej trzymać pierwodruku (np. jego „onoż“, siel. XI, w. 274, jest poprawne, nie „widocznie błąd“) i mniej, zato ściślej i lepiej objaśniać (np. w tejże sielance „co ma do tego siostra zmarłego, trudno się domyśleć“ — niczego nie należy się domyślać, brat i siostra będą Symicha wiecznie opłakiwać), bo nie wystarczy np. powiedzieć „superfinowy, wytworny“, dla objaśnienia „superfinowe z głów zdjąwszy zaplotki“ należało porównać z „Roksolanek“ Szymonowych: (włos) superfinem w kółko nie spleciony, a więc tu materya jakaś; u Szymona i Bartłomieja powtarzają się bowiem słowa, np. sercotyczne, kniehinia i i., ale to niczego nie dowodzi, bo mógł się w nie wczytać Bartłomiej i je powtarzać. Pytania co do autorstwa Roksolanek parę razy wydawca dotykał, lecz nic nie przytoczył nowego, tem mniej stanowczego, bo że „Roksolanki“ nazywa Bartłomiej swojemi, toć nie dziw, skoro też na tytule „Sielanek“ Szymona, nie siebie ich autorem wymienił. Więc nie postąpiliśmy w ocenie; pozostają wątpliwości, jak były (co znaczy np. niebo stołeczne str. 63? znamy tylko gród stołeczny; Delerman natomiast str. 24 jest Deli Orman) i dowolności wydawcy: Zimorowic zaczyna siel. 17 słowami: ostatniej pomóż mi roboty Muzo dla Filorety; wydawca zrobił z ostatniej przysługi dla Filorety zmarłej coś innego: „ponieważ autor nazywa tę sielankę ostatnią, przeto wszystkie inne powstały przed r. 1655“ — ależ to bajka jego własna, nie myśl Zimorowica; również pierwsza sielanka nie jest wcale „jedną z pierwszych, co wyszły z pod jego pióra“, lecz przeciwnie jedna z późniejszych, jak z ww. 14—20 wynika. Wierszu 414 ostatniej sielanki „i w trunnie zechcesz widzieć zbutwiałe me kości“ nie „sens tego zdaje się jest taki itd.“ (!), lecz należało odesłać do w. 311: „darmo tedy do truny zbutwiałej pozierasz“, bo Zimorowic stale siebie samego powtarza — czy ciągle chwiejna pisownia, trunna i truna, płonny i płony z pierwodruku czy od wydawcy poszła? Same wątpliwości. Przecinkowanie wydawcy nieraz całkiem wadliwe.

Berlin. *A. Brückner.*

Feldman Wilhelm. *Współczesna literatura polska 1864—1917.* Część pierwsza. Wydanie szóste, poprawione i uzupełnione. Warszawa, Kraków, Towarzystwo wydawnicze w Warszawie, 1918. 8-vo, str. 200.

Tytuł myli, to nie jest wydanie szóste, lecz raczej książka nowa i dlatego należy ją omówić. Autor sięgnął teraz aż do początków nowej epoki, gdy dawniejsze wydanie, np. najobszerniejsze trzecie z r. 1905, dopiero rokiem 1880 zaczynał, kończy zaś r. 1917; dał na dwustu stronicach nadzwyczaj zbitego druku w części pierwszej to, co tam w całych tomach umieścił; dalej, jeżeli go Lorentowicz, Młoda Polska I, 1908 r., str. 1, nazywał »panegirystą«, teraz chyba miano »Zoila« mu przyda. Wszystko więc inaczej, pozostały barwność słowa, żywość wykładu, szerokość poglądów, postępowość idei, wyczucie piękna, przenikliwość rozbioru. Staranne wydanie oszpecono paru niedopatrzeniami

korekty, (np. Rabagas Szujskiego zamiast Sardou (str. 111) albo mówcą Lakowskim zamiast Lakońskim str. 19 i i. Nadzwyczajne bogactwo bibliografii osobno wyróżnić należy, obok jej równie nadzwyczajnej zwięzłości. Autor nie prawi nic o dokonanych zmianach ani o tem, że część druga ścieśnionym wyciągiem tylko, jak pierwsza, już nie będzie. Objęła przecież ta część w pięciu księgach, o przeciętnie czterdziestu stronicach, moc dzieł i autorów. Pierwsza księga to »zamknięcie romantyzmu polskiego« z ostatnimi jego mohikanami, dawnymi jak Zaleski, Goszczyński i nowymi jak Norwid, Faleński, Sowiński i z ich epigonami Deotymą i i. Druga to »Realizm«, z poezyą Asnyka i Konopnickiej, z powieścią Orzeszkowej, Prusa, Sienkiewicza, z teatrem Bliźińskiego, Narzymskiego, Lubowskiego, pod egidą Świętochowskiego. Trzecia, to »Praca nad literaturą« Małeckiego, Chmielowskiego, Spasowicza, Tarnowskiego. Czwarta. »Naturalizm« Dygasińskiego, Zapolskiej, Sieroszewskiego, Reymonta. Piąta, »Nastrojowcy, Preromantyzm«, Miriam, Tetmajer, młody Kasprowicz. Każdą księgę poprzedzają uwagi ogólne o wpływach obcych i wzorach, o stanie umysłowym w kraju i za granicą, o ścieraniu się mniemań i dążeń: streszczenie dziejów ducha polskiego we wszelkich objawach na szerokiem tle porównawczym.

Autor, przerzuciwszy się jeszcze bardziej na pole publicystyki i polityki, niż dawniej, nie docenił publiczności, jakby obawiał się o nią, czy znajdzie dziś ochoty i czasu do dociekań literackich, i podał jej wyniki własnego przemyślania w formie jak najbardziej zbitej. Ucierpiała pod tem sama treść, której doniosłość tylko znawca słusznie oceni, czytelnik przeciętny nad nią się prześliznie, dla zbytniej krótkości wiele z niej przeoczy, czy przeskoczy Wynika z tego dalej mimowolne zaostrzenie sądu, bo pomijanie wszelakich »okoliczności łagodzących«. I tak np. nie zgodzilibyśmy się na słowa o Świętochowskim i Chlebowskim. Cień z »Drygałów« niefortunnych padł na całą twórczość posła Prawdy, ucierpieli i stylista niezrównany i dyalektyk świetny i postępowiec stanowczy i kosmopolita humanitarny, ucierpiał twórca dramatów greckich i nowoczesnych, co chociaż scenicznego życia może nie mają, przebłyskami ironii, misternością dyalogu i ciętością argumentacyi zawsze inteligentnego czytelnika nęcić będą. Nie powtórzymy więc za autorem, że np. taka Aspazya zgoła nie jest obrazem świata greckiego, obrazy przynosi zupełnie konwenansowe, zato daje całą Akademię rozpraw i idei, najwierniej w duchu »warszawskiego ...postępowca« (str. 53). Ależ zawsze przysługa pisarzowi prawo wtłaczania nowych idei w dawne formy i tylko baczyć winien, żeby zbyt nie burzył przytem illuzyi naszych o czasie i ludziach. Świętochowski z zadania wywiązał się znakomicie, dał pyszny obraz wysoce kulturalnego życia ateńskiego i z powodzi naszych pseudohistorycznych dramatów rzymskich, włoskich, szkockich, połabskich, hebrejskich, te modernistyczno-greckie wybiły się raz na zawsze na same czoło. I na sąd o Chlebowskim niema zgody; nie nazwiemy go »pogromcą duchowości romantycznej«; nie zarzucimy mu, że »nie przygotowywał narodu do walki o niepodległość, nie wychowywał go w duchu wolnych obywateli państwa polskiego« (str. 135),

skoro przypomnimy, że czasy Chlebowskiego, to czasy Hurki i Czertkowa, że przygniatała go cenzura (okoliczność, którą autor tylko u innych uwzględnia); że pałał miłością ojczyzny i uwielbieniem poezyi romantycznej: że szukał wytrwale nowych dróg, chociaż nie przeczymy, iż nieraz przytem na manowce zbaczał i w ocenie rzeczy dawnych i w witaniu rzeczy nowych. Charakterystyki jego w »Stu latach Myśli polskiej« Mickiewicza i i., pomimo wszelkich niedociągnień i jednostronności, zawsze pozostaną wzorowymi, a co w Encyklopedyi krakowskiej o najnowszej poezyi napisał, rzetelnego patryotę wydaje.

Inna niedogodność owego zbytniego streszczenia, to łamanie ramek chronologicznych. Prawiąc np. o Sienkiewiczu przed r. 1890 ogarnia autor dla owej krótkości całość dzieła, więc sięga odrazu do lat po r. 1890, z tym skutkiem, że rozprawiwszy się o »Bez Dogmatu« na str. 96 wraca do niego na str. 175 i powtarza myśli zasadnicze; mimochodem zaznaczymy, że zakaz cenzury warszawskiej odepchnął Sienkiewicza po Trylogii od dalszych powieści historycznych i do spółczesnych go zawrócił, o czem nie wypada zapominać. Nie rozróżnia też autor chronologicznego rozwoju Orzeszkowej i t. d.; natomiast rzecz o Kasprowiczu rozbił autor na kilka ustępów.

Najbardziej ucierpiała w tem zbijaniu treści płeć piękna; autor zadowala się często wymienieniem samych nazwisk (Esteja itd.) albo wcale ich nie wymienia, np. Marrené-Morzkowskiej nie znalazłem. Pomija głębokiem milczeniem powieści K. Tetmajera, tylko o napoleońskich wspomina. Wynagradza jednak te niedomówienia nadzwyczajną obfitością innych materyałów, co najlepiej wykazać porównaniem z dziełem A. Potockiego albo z szkicami Lorentowicza W znacznie mniejszych rozmiarach daje książka Feldmana nierównie więcej treści, niż rozlewna aż nadto we wszelkie ogólniki i powtarzania książka Potockiego, a co o poecie Miriamie, Langem, Tetmajerze napisał Lorentowicz w szkicach im osobno poświęconych, nierównie mniej treści zabrało, nierównie uboższe, niż to, co Feldman o nich napisał, całkiem pominąwszy jakość i uzasadnienie sądu. Dopiero przy końcu części pierwszej rozszerza autor widocznie ramy wykładu.

O rzeczach piękna należy pięknie mówić — co innego, jeżeli się literaturę tylko jako odbicie kultury, jako jej zwierciadło traktuje. Owemu wymaganiu odpowiada zaś dzieło Feldmana lepiej, niż jakiekolwiek inne z naszych dzieł pokrewnej treści. Styl autorski świetny, pełny antytez, nieraz bardzo dowcipnych, i przenośni, przykuwa żywą uwagę, posługiwa się też dobranymi dobrze wyimkami autorów znanych. Przedmiot zna F. doskonale, mówi o tem, co sam czytał, nie czerpie z drugiej ręki; mówi zaś z wielką powagą, z miłością przedmiotu, rzadko sarkazmem się obruszy. Taki np. krótki ustęp o Norwidzie, ale jakżeż górują te słowa prawdziwe, namaszczone, rzewne, piękne, nad tem, co np. w Encyklopedyi o Norwidzie albo i gdzie indziej pisano: tu niemal satyra-farsa i powierzchowność przykra, u Feldmana dramat-tragedya i zgłębienie prawdziwe, chociaż nic nadto nie powiedziano. Może co do Sowińskiego użył autor, którego natury burzliwsze, protestujące mimowol

pociągają, wyrazów przesadnych, nie nazwałbym go przenigdy »jednym z mocarzy słowa polskiego« a w powieści »Na rozstajnych drogach« uszu krwawych, orgii i szałów wcale nie odnachodzę. Z drobnymi wyjątkami sądy jego wytrawne podzielać można, bo i żywe uczucie estetyczne nad nimi przewodzi a dobitne, piękne ich wysłowienie nawet tam pociąga, gdziebyśmy się na nie nie zupełnie godzili. Oczytanie autorskie przekracza granice polskie, więc brak wszelkiej zaściankowości, tak zwykłej u nas; gorące umiłowanie przedmiotu, co dla autora nie suchym preparatem naukowym, lecz najistotniejszą cechą narodowego życia się przedstawia; walka ze wszelkimi przesądami, artystycznymi czy społecznymi; wystawienie służby ideałom jako cel najwyższy tej literatury i ocenianie jej z takiej podniosłości, a smaganie wszystkiego, coby ten cel jej obniżało — oto cechy tej książki, dalekiej zarówno od wodnistości, suchości, fejletonowości, nieobcej innym wykładom. Z latami ferwor polemiczny ulotnił się niemal; nawet »pomniejszych olbrzymów« nie chłoszcze autor dotkliwiej, chociaż prawdy w bawełnę nie obwija; staranie widoczne o ścisłą przedmiotowość przebija wszędzie, np. w słowach o Tarnowskim, o Chmielowskim, te może nawet nadto oględne; brak czucia żywszego, estetycznego należało jeszcze silniej uwydatnić i wyróżnić rzeczy doskonałe (np. o Krasickim wcale nie wymienioną, albo o Liberalizmie i Konserwatyzmie na Litwie i i.) z powodzi mniej udałych albo luźnie zszywanych artykułów.

Książka Feldmana, w szacie swej najnowszej, to pierwszy jedną myślą natchniony, pięknie a dobitnie wysłowiony, do głębi zjawisk docierający ogólny wykład literatury współczesnej. O dawniejszych rozprawiali swego czasu Chmielowski i Kozicki, ten szczególniej obszernie; z tego, co głównie zarzucali, wielomówności. niejasności, powtarzań (wynikłych z pierwotnego, niefortunnego układu) nic już nie pozostało. Nie zapominamy jednak, że ta część pierwsza, to raczej tylko wstęp do głównego dzieła, którego niecierpliwie wyczekiwamy.

Berlin. *A. Brückner.*

Korbut Gabryel. *Początki wpływu Boileau'a w Polsce.* (Odbitka ze Sprawozdań z posiedzeń Towarz. nauk. warsz. Wydz. językozn. i liter. R. III. z. 8, s. 87—98) Warszawa.

Dzięki studyom Chrzanowskiego, Zalewskiego, Szyjkowskiego, Ryniewicza i Pszona poznaliśmy w części — i to najważniejszej — wpływ Boileau'a na poezyę polską dydaktyczną-satyryczną w ostatnich lat dziesiątkach wieku XVIII i początkach wieku XIX; rozprawka prof. Korbuta sięga w czasy dawniejsze i zajmuje się oceną pierwszego w Polsce przekładu satyr Boileau'a, wydanego w r. 1753 i 4. Tłumaczem był zasłużony bibliograf i biblioman ks. biskup Józef Jędrzej Załuski, referendarz koronny. Cztery utwory „Wodopija" — a mianowicie list XII, satyrę VIII, X i XII — spolszczył Załuski i według zasady „sztuka dla nauki" przeniósł treść ideowa utworów na grunt sarmacki, zmieniając

odpowiednio szczegóły życia francuskiego i obyczajów dotyczące, nazwy miejscowości, nazwiska osób i t. p.; jest to więc parafraza, pełna amplifikacyi, w stylu rozwlekłym, pełnym gallicyzmów i makaronizmów łacińskich. Załuski nie posiadał talentu poetyckiego ani szczypty i słusznie nazwano go „pierwszym polskim grafomanem"; przeróbka Boileau'a nie rehabilituje zasłużonego bibliofila jako poety.

Praca prof. Korbuta, wykonana z niezwykłą starannością i skrupulatnością, stanowi cenny zadatek i piękną zapowiedź obszerniejszego studyum o wpływie Boileau'a na literaturę polską.

Lwów. *Bronisław Gubrynowicz.*

Chrzanowski Ign. *Z epoki romantyzmu. Studya i szkice.* Kraków, nakładem księgarni J. Czerneckiego (1918), 8° m., s. 399.

Zbiór artykułów, rozprószonych po najrozmaitszych wydawnictwach krakowskich i warszawskich (Rok polski, Myśl Polska, Prawda, Sfinks, i i.); są to więc rzeczy znane, (miejscami poprawione) i ogólnie ocenione; wdzięczniśmy autorowi, że je uprzystępnił i od mimowolnej niepamięci ocalił. A zasłużyły na to ze wszech miar. Taki artykuł: „Czem był Wirgiliusz dla Polaków po utracie niepodległości?" to prawdziwie natchniony hymn patryotyczny i klejnocik literacki zarówno, wysuwający dziwne analogie między losem Trojan a naszym, czerpiący z Eneidy zwroty pociechy, nadziei i skargi. „Charakterystykę romantyzmu", najobszerniejszy artykuł (str. 1—69), uzupełniał świeżo w Pamiętniku (XV) i słusznie wychwalił S. Łempicki to głębokie ujęcie przedmiotu. „Pieśń wygnańca" to garść szczegółów z pracy poetyckiej Niemcewicza za pobytu w Anglii głównie, po powstaniu listopadowem; elegię tegoż o życiu i pismach własnych ogłosił i Kurpiel w Pamiętniku (VII); za elegię i „Treny wygnańca" odpowiadał autor sądownie. „Mowa Brodzińskiego: O Narodowości Polaków na tle spółczesnej ideologii patryotycznej" rozbiera poglądy Brodzińskiego i nawiązywa je do poprzedników, Woronicza i innych. „Źródła klasyczne dwóch utworów romantycznych" wykazały wpływ Iliady na Grażynę, o czem nieraz napomykali i inni, szczególniej K. Wojciechowski, lecz dopiero autor go wyczerpał, porównał Rymwida z Nestorem a Litawora z Achillem; bez Iliady nie byłoby powieści o Grażynie, ale czy się Mickiewicz świadomie wzorował na niej, tego pytania autor nie rozstrzyga. Mniej przekonały wywody o wpływie Edypa Kolonejskiego na Mnicha Korzeniowskiego, co też sam autor przyznaje („Mnich zawdzięcza Edypowi dużo mniej niż Grażyna Iliadzie"). „Odczyt o Mickiewiczu" drukował nasz Pamiętnik (XIV); „Mickiewicz a Puszkin" napisany z powodu książki Tretiaka, lecz książka ta w niejednym szczególe mylna na mylne też wyprowadziła wnioski; gryząca ironia np. jest cechą tylko początkowych pieśni Onegina i ulatnia się w dalszym ciągu zupełnie a żadna z kobiet Mickiewiczowych, ani heroiczna Grażyna ani naiwna Zosia nie dorównały w niczem Tani Puszkinowej; Puszkin w Eugeniuszu bynajmniej siebie nie wyobraził, skre-

ślił też wszelkie szczegóły, coby podsuwały myśl podobną. „Sądy estetyka o Mickiewiczu" wprowadziły lipskiego filozofa-estetyka Volkelta, uznającego wszechpotęgę Dziadów i Pana Tadeusza. Odczyt o „Resurrecturis i Psalmie dobrej woli" przeciwstawia warunki pesymizmu i optymizmu poety, z jakich wypłynęły te dzieła i zwalcza słusznie pogląd, wypowiedziany przez Kallenbacha w Encyklopedyi, jakoby „Resurrecturis" było tylko odezwą do samego siebie, nie do Polski, byłoby programem działania nie dla narodu, lecz dla Polaka-poety; wspaniały „Psalm" wysuwa się na czoło poezyi Krasińskiego i zwalcza zwycięsko przygnębienia bijące od „Resurrecturis". „Skarga skrzywdzonego poety" wykazała, ile wzruszeń i przejść osobistych wcielił Pol w postać skrzywdzonego Stwosza. Ostatni szkic „Dwie książki polskie o zagadnieniach religijnych" omawia ks. Fr. Gabryla „Polską filozofię religijną w wieku XIX" i Maryana Zdziechowskiego „Pesymizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa"; pierwszą osądził surowo za jej jednostronność, za dogmatyzm, nie pozwalający docenić tej filozofii, mierzący ją łokciem prawowierności, wobec którego nie tylko Towiański, ale nawet Cieszkowski i Krasiński się nie ostoją; drugą sławi słusznie za jedyny jej probierz moralności, za protest przeciw racyonalizmowi i dogmatyzmowi, coby religię-uczucie zagarnęły dla siebie. Pamięci Tadeusza Korzona, co też był romantykiem niepoprawnym, pomimo całej swej litewskiej przezorności, poświęcił autor te piękne szkice.

Berlin. *A. Brückner.*

Do P. T. Prenumeratorów i Czytelników „Pamiętnika Literackiego“.

Druk III i IV zeszytu „Pamiętnika Literackiego“ za rok 1918 rozpoczął się wnet po wyjściu I i II zeszytu, lecz wskutek znanych zdarzeń listopadowych doznał przerwy dłuższej. W pierwszych miesiącach 1919 r. odbijać „Pamiętnika Literackiego“ nie mogliśmy z powodu braku prądu elektrycznego w drukarniach. Dopiero po uruchomieniu elektrowni miejskiej Drukarnia Polska, w której „Pamiętnik Literacki“ drukuje się, podjęła dalszy druk naszego pisma. Oto powody tak znacznie opóźnionego wyjścia obu zeszytów.

Wychodzą one w objętości zmniejszonej z powodu podniesienia ceny druku, o czem niech zaświadczą następujące cyfry: przed wybuchem wojny płaciliśmy za arkusz druku „Pamiętnika Literackiego“ 60 koron, obecnie płacimy 560 koron, a więc prawie 10 razy tyle. Nie mogąc wydać pełnej ilości arkuszy, wydajemy choć $^2/_3$ pierwotnej objętości.

Nadmieniamy przytem, że fundusze naszego Towarzystwa przedstawiają się obecnie wskutek przesilenia ogólnego niezbyt pomyślnie; m. i. jedno z głównych źródeł naszych dochodów t. j. wkładki członków zawodzą nas prawie zupełnie. Stoimy wobec smutnej konieczności jeszcze większego ograniczenia objętości pisma, może nawet wobec zawieszenia chwilowego. Stąd zwracamy się do P. T. Członków naszego Towarzystwa z wezwaniem gorącem o uiszczenie jak najrychlejsze wkładek zaległych.

Zaznaczamy wkońcu, że z powodu braku miejsca cały szereg artykułów i recenzyi nie mógł się pojawić w zeszytach obecnych, z tego też powodu nie mogliśmy wydrukować bibliografii za drugie półrocze 1918 roku.

We Lwowie 28 czerwca 1919.

Redakcya „Pamiętnika Literackiego“.